

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

CENTRO DE ARTES

PÂMELA PIMENTEL DOS REIS

LIMITES E TRANSGRESSÕES:

O ERÓTICO, O PORNOGRÁFICO E O OBSCENO

NA SÉRIE “SUÍTE SAFADA” DE GIL VICENTE

VITÓRIA

2019

PÂMELA PIMENTEL DOS REIS

**LIMITES E TRANSGRESSÕES:
O ERÓTICO, O PORNOGRÁFICO E O OBSCENO
NA SÉRIE “SUÍTE SAFADA” DE GIL VICENTE**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes, do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de *Mestre em Artes*, na linha de pesquisa *Nexos entre Artes, Espaço e Pensamento*, com estudos em *Teoria e História da Arte*.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga

VITÓRIA

2019

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

P644l PIMENTEL DOS REIS, PÂMELA, 1987-
LIMITES E TRANSGRESSÕES: : O ERÓTICO, O
PORNOGRÁFICO E O OBSCENO NA SÉRIE “SUÍTE SAFADA”
DE GIL VICENTE / PÂMELA PIMENTEL DOS REIS. - 2019.
109 f. : il.

Orientador: RICARDO MAURÍCIO GONZAGA.
Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

I. MAURÍCIO GONZAGA, RICARDO. II. Universidade
Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

PÂMELA PIMENTEL DOS REIS

LIMITES E TRANSGRESSÕES:

O ERÓTICO, O PORNOGRÁFICO E O OBSCENO

NA SÉRIE “SUÍTE SAFADA” DE GIL VICENTE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para obtenção do grau de *Mestre em Artes*.

Aprovada em 23/05/2019

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga

(orientador – PPGA/UFES)

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo

(membro interno – PPGA/UFES)

Prof. Dr. Fernando Augusto dos Santos Neto

(membro externo – CAR/UFES)

AGRADECIMENTOS

Venho agradecer primeiramente aos meus pais, Roseli e Ubiratan, por me criarem com senso crítico e educação voltada para a leitura, e por acreditarem no meu potencial, se preocupando e apoiando mesmo que, por vezes, não entendessem onde eu queria chegar.

Ao Pedro, meu namorado, por ter me ajudado de modo fundamental em diversos momentos a construir esta pesquisa desde o início e me dar impulso para prosseguir adiante sempre.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga, por todo o suporte teórico a mim concedido sem reservas, por todo incentivo dado e por ter confiado no meu trabalho como pesquisadora.

Ao Prof. Dr. Fernando Augusto dos Santos Neto por toda a troca de informações, discussões e liberdade ao longo destes anos todo de parceria entre nós. Por tudo isso e pelas infindáveis vezes que me ajudou a alcançar meus objetivos, pelo companheirismo construído dia após dia e por acreditar no meu potencial, obrigada.

Ao Prof. Dr. Aparecido José Cirillo, por ter aceitado o convite para compor a banca, pelos apontamentos construtivos na qualificação e pela atenção dada a este trabalho.

Aos alunos da disciplina do estágio Desenho III por me acolherem tão bem, ouvindo meus conselhos didáticos sob supervisão do professor Fernando, e sendo tão solícitos na execução das atividades propostas.

Aos amigos naturistas por tão prontamente se disporem a posar para nossa turma, obrigada pela disposição física e de tempo, e por responderem às entrevistas com seriedade.

Aos colegas da Graduação e do Mestrado pela força nos momentos necessários e troca de experiências e risadas. Vocês tornaram tudo mais leve!

Meus sinceros agradecimentos à Flora Assumpção, assistente do artista Gil Vicente, e ao próprio Gil, por toda boa vontade ao me conceder a entrevista e gentileza prestada no processo de levantamento de dados sobre o artista.

Aos familiares e amigos pela torcida e curiosidade sobre o andamento da pesquisa.

Aos professores do *Programa de Pós-Graduação em Artes* pelos debates construtivos durante as aulas.

Aos colegas do Curso de Francês do *Centro de Línguas da UFES*, em especial à professora Ângela Maria, pela paciência, amizade e benevolência em me ajudar quando precisei de tradução.

Ademais, agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes, ao Secretariado por sanarem nossas dúvidas burocráticas e à CAPES pelo apoio financeiro através da bolsa concedida.

E a você, leitor, não citado acima, deixo o meu muito obrigada!

“Vivemos num mundo onde nos escondemos para fazer amor...

Enquanto a violência é praticada em plena luz do dia.”

John Lennon

RESUMO

Esta pesquisa apresenta um diálogo entre o erotismo, a pornografia e a obscenidade, se utilizando destes termos como elementos estruturadores para realizar análise crítica de uma série específica de desenhos do artista contemporâneo Gil Vicente. Em primeiro lugar, a dissertação investiga a conceituação destes termos, estabelecendo pontos de conexão entre eles e as artes visuais, por meio de obras de artistas da arte moderna até a contemporaneidade. Num segundo momento, discursa sobre a relação entre o desenho, a literatura de cordel e a literatura erótica, versando sobre censura na escrita até chegarmos às exposições de arte atuais. Ao final, empreende uma leitura da trajetória do artista Gil Vicente, e comenta acerca da linha tênue que divide as duas vias – erótico/pornográfico – na série de desenhos *Suíte Safada*, objeto desta pesquisa.

Palavras-Chave: *Arte Contemporânea, Desenho, Erótico, Pornográfico.*

ABSTRACT

This research presents a dialogue between eroticism, pornography and obscenity, using these terms as structuring elements to perform critical analysis of a specific series of drawings by the contemporary artist Gil Vicente. Firstly, the dissertation investigates the conceptualization of these terms, establishing points of connection between them and the visual arts, through works of artists from modern art to contemporaneity. In a second moment, he spoke about the relationship between the design, the cordel literature and the erotic literature, dealing with censorship in writing until we arrived at the current art exhibitions. At the end, he undertook a reading of the trajectory of the artist Gil Vicente, and comments about the tenuous line that divides the two pathways – erotic/pornography – in the series of drawings *Shameless Suite*, object of this research.

Key words: *Contemporary Art, Design, Erotic, Pornography.*

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** – VICENTE, Gil. *Frequentou, na juventude, a sofisticada classe alta. Série Suíte Safada*. Nanquim sobre página de livro. Dimensões 22,5 x 15,7 cm. 2007/2010. **FONTE:** Suíte safada Gil Vicente, 29 Bienal de São Paulo, São Paulo, 2010. 14
- Figura 2** – *Vênus de Willendorf*. **FONTE:** www.infoescola.com/arqueologia/venus-de-willendorf/. Acesso em: 19 set. 2018. 23
- Figura 3** – CANOVA, Antonio. *Psiquê reanimada por um beijo do Amor*, mármore, 1,55 de altura, 1787-1793. Conservada no Musée du Louvre, em Paris, França. **FONTE:** <https://guiadolouvre.com/psique-reanimada-pelo-beijo-do-amor/>. Acesso em: 51 out. 2018. 29
- Figura 4** – DACOSTA, Milton. *Vênus e Pássaro*, 1975. Óleo sobre tela. 62 x 79 cm. **FONTE:** <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2082/venus-e-passaro/>. Acesso em: 12 nov. 2018. 38
- Figura 5** – SCHIELE, Egon. *Nu Feminino e Masculino, Deitados e Enlaçados*, 1913. Guache, aquarela e plumbagina, 31,3 x 46,7 cm. Kallir D 1453, Viena, Graphische Sammlung Albertina. **FONTE:** FICHER, Wolfgang Georg. *Egon Schiele: Pantomimas do Prazer Visões da Mortalidade*. Colônia: Taschen, 2007, p.96. 39
- Figura 6** - Jeff Koons. *Traseiro Vermelho (Grande Plano)*, 1991. Serigrafia sobre tela, 203 x 150 cm, Colônia. **FONTE:** NÉRET, Gilles. *Arte Erótica*. Colônia: Taschen, 2004, p.137. 40
- Figura 7** - Jeff Koons. *Ilona on Top*, 1990. Óleo sobre tela, 247 x 366 cm, Colônia. **FONTE:** NÉRET, Gilles. *Arte Erótica*. Colônia: Taschen, 2004, págs. 106 e 107. 41

- Figura 8** - Fernando Augusto. *Passagem*. Série: *Quando não se pode ver*, 1998. Fotografia Analógica. **FONTE:** <http://fernandoaugusto.art.br/obras/>> Acesso em: 16 mar. 2018. 42
- Figura 9** - Fernando Augusto. Série: *Quando não se pode ver*, 1998. Fotografia Analógica. **FONTE:** <http://fernandoaugusto.art.br/obras/>> Acesso em: 16 mar. 2018. 43
- Figura 10** - Lucian Freud. *Rapariga Nua com Ovo*, 1980/81. Óleo sobre tela, 90 x 75 cm. Londres, The British Council. **FONTE:** SMEE, Sebastian. *Lucien Freud: Observar o Animal*. Colônia: Taschen, 2010, p. 54. 44
- Figura 11** - Cindy Sherman. *Sem Título, nº 253*, 1992. Fotografia a Cores, 127 x 190,5 cm. Nova York. **FONTE:** NÉRET, Gilles. *Arte Erótica*. Colônia: Taschen, 2004, p. 153. 46
- Figura 12** – ZÉFIRO, Carlos. *Catecismos*. Nanquim sobre papel. s/d. **FONTE:** <http://www.carloszefiro.com/sac.htm/>> Acesso em: 13 jul. 2018. 48
- Figura 13** - VICENTE, Gil. *Especializou-se em pediatria | e mais tarde | desenvolveu um estilo próprio*. Série *Suíte Safada*. Nanquim sobre página de livro. Dimensões 22,5 x 15,7 cm. 2007/2010. **FONTE:** *Suíte safada* Gil Vicente, 29 Bienal de São Paulo, São Paulo, 2010. 50
- Figura 14** - VICENTE, Gil. *Pedi a meu irmão que me sustentasse por dois anos*. Série *Suíte Safada*. Nanquim sobre página de livro. Dimensões 22,5 x 15,7 cm. 2007/2010. **FONTE:** *Suíte safada* Gil Vicente, 29 Bienal de São Paulo, São Paulo, 2010. 51
- Figura 15** – Vista da sala da exposição de Gil Vicente contendo a *Série Suíte Safada*, 2007/2010, na 29ª Bienal de São Paulo, 2010. **FONTE:** <http://gilvicente.com.br/29bienal.html/> > Acesso em: 23 jun. 2017. 52

- Figura 16** – VICENTE, Gil. *“Sou um homem perverso, de maus hábitos, e vou lhes contar abertamente todos eles.” Série Suíte Safada*. Nanquim sobre página de livro. Dimensões 22,5 x 15,7 cm. 2007/2010. **FONTE:** Suíte safada Gil Vicente, 29 Bienal de São Paulo, São Paulo, 2010. 56
- Figura 17** - Capa em xilogravura de Stenio Diniz do folheto *“A batalha de Oliveiros com Ferrabraz”*, edição das filhas de Jose Bernardo da Silva de 15 de março de 1976. CEARA. SECRETARIA DE CULTURA, Desporto e Promoção Social. *Antologia da literatura de cordel*. Fortaleza, CE, 1978. v.1, p. 23. 58
- Figura 18** - VICENTE, Gil. *Autorretrato matando Fernando Henrique Cardoso*, 2005, carvão sobre papel, 200 x 150 cm. **FONTE:** <http://gilvicente.com.br/inimigos.html/>> Acesso em 02 jan. 2019. 73
- Figura 19** - VICENTE, Gil. *Autorretrato matando Lula*, 2005, carvão sobre papel, 200 x 150 cm. **FONTE:** <http://gilvicente.com.br/inimigos.html/>> Acesso em 02 jan. 2019. 74
- Figura 20** - VICENTE, Gil. *Aula de desenho e pintura*, 2011, fotografia, 30 x 40 cm. **FONTE** : <http://gilvicente.com.br/fotografias.html/>> Acesso em 02 jan. 2019. 83
- Figura 21** - VICENTE, Gil. *Sessenta cabeças*, 1997, nanquim sobre papel, 76x56 cm. **FONTE** : <http://gilvicente.com.br/desenhos.html/>> Acesso em 02 jan. 2019. 84
- Figura 22** - VICENTE, Gil. *Espelho meu*, 2009, nanquim sobre papel, 21x30 cm. **FONTE** : <http://gilvicente.com.br/espelhomeu.html/>> Acesso em 02 jan. 2019. 85
- Figura 23** - VICENTE, Gil. *Eu trabalho bem em qualquer lugar. Série Suíte Safada*. Nanquim sobre página de livro. Dimensões 22,5 x 15,7 cm. 2007/2010. **FONTE:** Suíte safada Gil Vicente, 29 Bienal de São Paulo, São Paulo, 2010. 88

Figura 24 - VICENTE, Gil. *Eu trabalho bem em qualquer lugar. Série Suíte Safada*. Nanquim sobre página de livro. Dimensões 22,5 x 15,7 cm. 2007/2010.

FONTE: Suíte safada Gil Vicente, 29 Bienal de São Paulo, São Paulo, 2010.

..... 88

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. EROTISMO, PORNOGRAFIA E OBSCENIDADE	22
1.1 O advento do Erotismo e o Amor	25
1.2 <i>Vamos falar de sexo?</i> - Pornografia e Obscenidade	29
1.3 O erotismo e a pornografia como representação artística	37
2. DESENHO, LITERATURA E CENSURA	55
2.1 A literatura de cordel e a literatura erótica	58
2.2 <i>Conteúdo não recomendado para menores</i> – Classificação e Censura	68
3. LIMITES E TRANSGRESSÕES: O UNIVERSO DE GIL VICENTE	77
3.1 Antecedentes: considerações sobre a trajetória do artista	79
3.2 A poética do artista na série <i>Suíte Safada</i>	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	94
ANEXO – ENTREVISTAS COM O ARTISTA	99

INTRODUÇÃO



Figura 1 - VICENTE, Gil. *Frequentou, na juventude, a sofisticada classe alta*. Série *Suíte Safada*. Nanquim sobre página de livro. Dimensões 22,5 x 15,7 cm. 2007/2010.

AVISO: contém cenas de sexo explícito. Quem nunca leu ou ouviu algo do tipo antes de iniciar um filme ou leitura? O termo *sexo explícito* logo nos leva a pensar em cenas de pornografia e obscenidade, e, conseqüentemente, em algo impróprio para menores de 18 anos.

Entretanto, o senso comum aponta diferenças entre os termos *pornográfico*, *obsceno* e, por conseguinte, o *erótico*. Todavia, quando se procura catalogar tais diferenças, em nível de pesquisa, entra-se em um campo subjetivo, porque essas fronteiras dependem muito do observador e/ou do seu contexto cultural e não apenas das características intrínsecas do objeto.

Para nós, pesquisadores, o significado do que é erótico, pornográfico ou obsceno, não tem sido fixo, mas, relativo. Afirmamos isto, levando em conta a diversidade de valores a partir dos quais uma obra de arte é rotulada dentro de um destes conceitos. Esta diversidade é variável, restando como elemento comum a certeza de que se referem de modo geral à *sexualidade*.

Esta não é uma dissertação exclusivamente sobre erotismo e pornografia, ou mesmo, obscenidade. Trata-se de uma pesquisa de arte na qual estes termos servem como elemento estruturador para realizar uma análise crítica de uma série específica de desenhos. Decidimos nos aprofundar no tema porque acreditamos que ele é inesgotável e, além disso, pretendemos que a pesquisa tenha continuidade.

A ideia desta dissertação surgiu investigando o erotismo e a pornografia na arte e relacionando estes termos a uma série de obras do artista pernambucano, Gil Vicente, a saber, a Série *Suíte Safada*.

Nossa primeira ação consistiu em conceituar o erotismo na arte, distinguindo-o dos termos pornografia e obscenidade. Para tanto, realizamos uma pesquisa bibliográfica a fim de investigar e analisar os conceitos, distinções e limites entre os três termos citados, associando-os de antemão à série de desenhos objeto desta pesquisa.

Alguns fatores impulsionaram nossa escolha, a começar pelo contato com a obra. Este trabalho é fruto de uma inquietação advinda de um encontro pessoal com a referida série, durante a *29ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo*, em 2010, quando nos deparamos com uma sala contendo um aviso: *Conteúdo impróprio para menores de 18 anos*.

Primeiramente, já tendo percorrido os andares da Bienal, nos chamou a atenção o fato de ter sido considerada ‘polêmica’ a outra série exposta na ocasião, do mesmo artista, intitulada *Inimigos*, - em que ele se retratava ‘matando’ líderes políticos como o ex-presidente do Brasil, Luis Inácio Lula da Silva, o ex-presidente dos Estados Unidos, George W. Bush, o papa Bento XVI e a rainha do Reino Unido Elizabeth II, - e não esta onde havia o aviso de conteúdo impróprio na entrada.

Em seguida, aparentemente o aviso não fazia sentido até que nos detivemos por algum tempo diante daquelas páginas de livro abertas pintadas de preto e emolduradas em caixas de acrílico.

As formas sutis se revelando através dos veios sem tinta entre as palavras, indicando cenas de sexo explícito, e sendo reforçadas pelo auxílio de trechos de frases e/ou palavras descobertas funcionando como legendas, nos fascinaram também devido a uma pesquisa pessoal pré-existente sobre nudez e sexo.¹

Além disso, o interesse do artista em ater-se ao plano bidimensional - a materiais como papel, lápis, carvão, nanquim, guache, óleo e tela, - e a técnicas tradicionais como gravura, fotografia e escultura, nos mantém identificados com sua produção, visto que tal pesquisa pessoal também se encaixa perfeitamente a estes formatos.

Consideramos importante dedicar esta pesquisa à investigação de parte da trajetória criativa de Gil Vicente, na intenção de perpetuar o nome do artista e sua obra.

¹ Tal pesquisa se refere à série intitulada “Do Urbano ao Íntimo II”, em que fotografias digitais de cenas urbanas feitas durante trajetos de viagens de ônibus por diversas cidades, após serem impressas em papel fotográfico de 180 g/m², receberam um desenho erótico através do bordado com linha branca sobreposto às imagens da fotografia. A série é permeada pela representação do desejo em contraste com as imagens de pessoas anônimas cumprindo seus trajetos de ir e vir. Como num passeio, a linha branca seguida de pontos criam desenhos essencialmente pornográficos, que, descontextualizados das imagens de fundo, ganham novo significado, tornando-se naturalmente associados às imagens sobrepostas.

Sobre o erotismo, frequentemente encontramos pesquisas e estudos filosóficos a respeito, entretanto, em nossa investigação acrescida da pornografia e de obscenidade, e suas relações com a arte, não é de se admirar a ausência de um consenso quanto a critérios para definir estes temas.

Como afirma Lucia Castello Branco,

[...] talvez com medo de recair em discriminações moralistas, muitos dos estudiosos do erotismo preferem não distingui-lo da pornografia.(CASTELLO BRANCO, 2004, p. 20).

Com efeito, não mencionar a controvérsia quanto à demarcação de fronteiras entre erotismo e pornografia é como aceitar essa demarcação como inquestionável, como definitiva, o que consideramos inaceitável.

A dissertação se divide em três capítulos. O primeiro, **Erotismo, Pornografia e Obscenidade**, traz uma visão geral dos termos que compõem o objeto em questão, fundamentada em considerações de escritores e filósofos conceituados, como Georges Bataille, Sarane Alexandrian, e Lou Andreas-Salomé.

O título citando os termos entre vírgulas e no singular traz a premissa de desnudar a origem e o significado das palavras para tentarmos chegar a um conceito ou definição. Afirmamos se tratar de uma tentativa, pois seria extremamente limitador da nossa parte fechar um conceito restrito destes termos em nossa pesquisa, não sendo esta nossa intenção.

Portando, num primeiro momento, a partir do subtítulo intitulado *O advento do Erotismo e o amor*, o leitor será direcionado à compreensão do assunto em pauta por meio de um contexto adequado às práticas que seguirão, onde pretendemos responder às seguintes perguntas: Quais as origens do erotismo? Qual a sua relação com o amor? Consideramos conveniente neste capítulo realizar estas associações para uma melhor compreensão dos termos.

Vamos proporcionar familiaridade com a problemática de nosso trabalho à luz da filosofia de Georges Bataille (1897 - 1962) e de outros escritores, como o igualmente francês Sarane Alexandrian (1927 - 2009), com a obra *História da Literatura Erótica*, e a escritora russa Lou Andreas-Salome (1991), com *O erotismo: Seguido de Reflexões sobre o problema do amor*.

As obras de mesmo título *O Erotismo* (2014) e *O Erotismo* (1988), - de autoria, respectivamente, de Georges Bataille e Francesco Alberoni, são fontes indispensáveis de consulta para esta pesquisa, pois os autores realizam um estudo aprofundado do erótico situado no domínio da transgressão, opondo-se às proibições do mundo civilizado.

O livro de Lucia Castello Branco, *O que é Erotismo* (1987), é de grande contribuição no que tange ao olhar ocidental em comparação ao oriental perante o erotismo. Katia Canton em *Corpo, Identidade e Erotismo* (2009) aborda o erotismo e suas interpretações, como também questões que emolduram o mundo contemporâneo, trazendo atualidade ao nosso trabalho.

Desta forma, prosseguimos desvendando os termos pornografia e obscenidades associados à sexualidade, tendo como suporte o conceito pré-estabelecido de erotismo no tópico anterior, a partir do segundo tópico deste capítulo em que seu título é também um convite: *Vamos falar de sexo? – Pornografia e obscenidades*.

Para esta compreensão, nos utilizamos da obra de Nuno Cesar Abreu, *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo* (1996), que confere grau de nobreza ao erotismo diferindo-a da pornografia, e, ao mesmo tempo, dando luz ao entendimento do que é obscenidade.

O título nos remete diretamente ao filme americano escrito e dirigido por Bill Condon, de 2003, quando a semente desta dissertação começou a ser plantada. Ao assistirmos numa sessão do *Cine Metrópolis* da Universidade Federal do Espírito Santo ao filme intitulado *Kinsey - Vamos falar de sexo*, o assunto *sexualidade* passou a fazer parte das nossas buscas mais aprofundadas. Bill dirige o filme com sensibilidade e trata do tema com leveza

e beleza, ao mesmo tempo que traz profundidade, crueza e certo humor, exatamente como esta pesquisa pretendeu se desenvolver.

Há também a contribuição do britânico Harford Hyde, com seu livro *Historia de La Pornografia* (1973) e do mexicano Octavio Paz com a obra *Um mais além erótico: Sade* (1999), apresentando questões que nos encaminham para um pensamento do que pode vir a ser o pornográfico.

Para dar sustentação à pesquisa no que tange à pornografia e sexualidade, as autoras Eliane Moraes e Sandra Lapeiz (1985) conduzem o pensamento para compreender o que é a pornografia, enquanto Freud com a obra *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (2002), o psicólogo alemão Hans Jürge Eysenck (1976), e o sociólogo Carlos Roberto Winckler (1983) relacionam pornografia e sexualidade.

Embora o erotismo e a pornografia se estabeleçam na arte desde o seu surgimento, realizamos um recorte na terceira e última parte deste capítulo, denominada *O erotismo e a pornografia como representação artística*, quando a discussão se estende ao campo da arte.

Na tentativa de efetivar o encontro do erótico e do pornográfico na arte, o leitor irá se deparar com obras de artistas que também ousaram abordar os temas, como Egon Schiele (1890 - 1918), Jeff Koons (1955 -) e Lucien Freud (1922 - 2011).

Além destes, para sintetizar nossa pesquisa, nos utilizamos de fotografias analógicas em preto e branco do baiano Fernando Augusto (1960 -) e pinturas de Milton Dacosta (1915 - 1988) que nos servem de protagonistas para assimilar como estes conceitos aparecem na arte moderna e contemporânea brasileira em suas mais diversas formas de manifestações.

Falamos apenas destes artistas para exemplificar, estando cientes de que muitos outros também inseriram o tema em suas obras. Citando brevemente alguns artistas, nos apoiamos na obra dos historiadores Gilles Néret (2004) e Giulio Carlo Argan (1992), além do suporte do crítico de arte Michael Archer (2012).

Discutidas estas questões, entramos no campo do **Desenho, Literatura e Censura**, título do segundo capítulo. É dividido em duas partes, sendo que, na primeira, trataremos sobre *A literatura de Cordel e a literatura erótica*, partindo da premissa de que a técnica do artista Gil Vicente - de pintar de preto folhas de livros de entrevistas, deixando os 'rios' brancos entre as palavras mostrarem as cenas, e pequenas frases como legendas, - nos aproxima da literatura, e também, aludindo às revistinhas de *Catecismo* (quadrinhos pornôis) de Carlos Zéfiro.

Para a composição da segunda parte deste capítulo, não poderíamos deixar de citar como o Brasil se tornou um fértil terreno para obras de cunho erótico e pornográfico, incitando debates acalorados quanto à demarcação de avisos de conteúdo nas exposições de arte contemporânea atual. Nestes termos, sob o título *Conteúdo não recomendado para menores – Classificação e censura*, procuramos desvendar quais aspectos tornam uma obra ou série proibida de serem expostas ou vetadas a menores de certa idade. Para tanto, realizamos um estudo sobre as possíveis distinções entre obras de arte e exposições que são catalogadas por estudiosos como eróticas ou pornográficas.

Problematizamos as questões com o auxílio do historiador Emanoel Nunes, com o livro *O Cinema Obsceno em Conflito: a história diante das fontes de pornografia e erotismo* (2014) e do artigo do cineasta Carlos Gerbase, *Imagens do sexo: as falsas fronteiras do erótico com o pornográfico* (2006), ambos com relação às análises relativas à indústria audiovisual, aqui redirigidas para obras bidimensionais.

Para concluir a dissertação, no terceiro e último capítulo adentramos nos termos que permeiam a série eleita como nosso objeto de pesquisa, trazendo os possíveis significados para os termos **Limites e Transgressões: O Universo de Gil Vicente** em sua obra.

Para compreendermos de que forma o artista trabalha, no tópico *Antecedentes: Considerações sobre a trajetória do artista*, começamos por analisar, de forma breve, o caminho percorrido por Gil Vicente até chegarmos em *A Poética do artista na série Suíte Safada*. Além disso, citamos outras informações que

acreditamos ser pertinentes para melhor compreensão do seu processo criativo.

O web-site do artista, além de documentários e entrevistas publicadas em sites e em programas de televisão, realizadas no seu ateliê em Pernambuco, nos auxiliaram a compreender como as obras desta e de outras séries são recebidas pelo público e pela crítica.

Na oportunidade, como parte da metodologia da pesquisa, apresentamos uma entrevista realizada via e-mail, semi-diretiva, no formato perguntas/respostas, gentilmente concedida pelo artista e sua assistente, a fim de esclarecer como se deu sua produção artística até o momento, analisando de que maneira estas questões se apresentam em seu trabalho.

Além disso, entrevistas adicionais realizadas por *websites* e revistas periódicas também foram anexadas com o propósito de enriquecer o conhecimento sobre o caminho percorrido por Gil Vicente até os dias atuais e compreender melhor sua poética.

1. EROTISMO, PORNOGRAFIA E OBSCENIDADE

Este capítulo se estrutura a partir de três subtítulos, desenvolvendo-se à medida que os conceitos amor, erotismo, pornografia, obscenidades e sexo vão se desvendando. Num primeiro momento, nos utilizamos do título contendo os termos entre vírgulas e no singular trazendo a premissa de desnudar a origem e o significado das palavras para tentarmos chegar a um conceito ou definição.

Sobre o erotismo, frequentemente encontramos pesquisas e estudos filosóficos a respeito, entretanto, em nossa investigação acrescida da pornografia e de obscenidade, e suas relações com a arte, não é de se admirar a ausência de um consenso quanto a critérios para definir estes temas.

Historicamente, as artes erótica e pornográfica sempre estiveram presentes em algumas civilizações – umas mais, outras menos – podendo ser tratadas com certa restrição – como um tabu, e até mesmo em alguns casos, sendo fortemente reprovadas no âmbito moral ou social.

Tal avaliação se dá levando-se em conta contextos étnicos, históricos, culturais, assim como questões ligadas à subjetividade de cada ser. Definir certa obra de arte como erótica ou pornográfica muitas vezes traz um tom de condenação moral socialmente estabelecida, ligado intrinsecamente à noção de obscenidade.

Apreendemos de modo mais nítido os estímulos do erotismo quando comparamos com outros processos através dos quais a imaginação se exprime com energia, em particular aqui, com os estímulos da criação artística.

A escritora russa Lou Andreas-Salomé alega que,

[...] neste caso, estamos diante de um parentesco profundo, quase que de sangue, pois, no ato criativo do artista entram em ação e emergem forças arcaicas de

uma apaixonada emoção. (ANDREAS-SALOME1991, p. 33).



Figura 2 – *Vênus de Willendorf*.

Dessa forma, com base no termo ‘arcaico’, podemos constatar que o erotismo está presente na arte desde os primórdios da civilização.

Na pré-história, faziam-se esculturas como a popularmente conhecida como *Vênus de Willendorf*, devido ao local da Áustria em que foi encontrada (*figura 2*): essa figura em pedra, entalhada no período paleolítico, por volta de 30.000 a.C. como uma mulher com nádegas e seios grandes, possivelmente simbolizando fertilidade e poder.

Os autores londrinos Charlotte Hill e William Wallace (2003) afirmam que “seu nome recém-adquirido é inapropriado, pois se trata claramente de um objeto de veneração: uma mulher idealizada, uma celebração da sexualidade e da fertilidade femininas.”

No Egito antigo já se viam desenhos de felação² e sexo entre homens e mulheres; as estampas japonesas ancestrais também mostram imagens de jogos eróticos, e na América pré-colombiana foram encontradas figuras antropomórficas com enormes falos. Um grande número de cenas de orgias decora o templo de Lakshamana, na Índia.

Na Idade Média os principais protagonistas das representações eróticas eram figuras demoníacas, com participação de freiras e monges. Importante lembrar também das descobertas nas escavações de Pompéia, no século XVII: um enorme acervo de imagens eróticas que por anos ficaram escondidas em uma área secreta no museu de Nápoles. Este acervo só foi aberto à visitação anos depois, mas apenas para homens das altas classes; a mulheres, crianças e pobres ainda era proibido visualizar os grafites escavados. (PRADA, 2010, p.74).

Da mesma maneira que o erotismo, a pornografia é parte integrante da história da humanidade e da história da arte, em que pintura, escultura e literatura produziram significativos tratados artísticos.

Como vimos e sabemos, há registros desde os homens pré-históricos ao Império Romano, entre os índios astecas e durante a Idade Média, contendo representações e relatos de divertimentos sexuais que serviam a todo tipo de papel político e social: ritualístico, médico, artístico e até mesmo funcional.

Erotismo, pornografia e obscenidade: Estes três termos juntos, a uma primeira impressão, podem passar a ideia de que significam a mesma coisa, porém, em contextos diferentes.

Grosso modo, quando pensamos em algo relacionado ao erotismo, logo percorre à nossa mente uma relação sensual entre dois corpos, uma entrega amorosa, uma tensão sexual, uma paixão.

Essa expectativa certamente advém da dificuldade que temos de alcançar a magnitude do erotismo e também pela forma com que o assunto é tratado pela

² Prática sexual que consiste em estimular o pênis com a boca ou com a língua. (HOUAISS, 2002).

história tradicional. O erotismo é de fato um mundo com existência própria. Seja ligado às manifestações artísticas ou ao comportamento social, o erotismo recebe uma série de interpretações.

Já a pornografia, muitas vezes resumida a algo que tem a função primordial de excitar o espectador, raramente é associada à arte. Analogamente, o termo obscenidade nos remete àquilo que deveria ficar escondido e jamais vir à tona; algo vulgar, sujo, impudico.

Levando em consideração que estes termos são fontes de inesgotáveis discussões, este capítulo inicial evidencia sua complexidade e profundidade, fazendo por merecer serem debatidos e discutidos. Fazemos esta abordagem com o objetivo de pautar a relação do erotismo com o amor sensual; a pornografia e a obscenidade com o sexo, sem necessidade de analisar o evento erótico/pornográfico em sua magnitude, ao passo que, por mais que o pesquisador esteja engajado em sua investigação, ele dificilmente conseguirá abarcar por inteiro estes conceitos.

Dessa forma, vamos nos debruçar sobre as considerações a respeito destes termos à luz de alguns autores de áreas alheias ao campo específico da arte, no intuito de apresentar diferentes conceitos em relação ao tema.

1.1 O Advento do Erotismo e o Amor

O termo *erotismo* surgiu a partir do adjetivo erótico, derivado do grego *erotikós*, associado a Eros, deus do amor dos gregos – cupido entre os romanos, e do desejo sexual no sentido mais amplo. O impulso erótico, segundo Freud (2002), expressaria o desejo do homem de união com os objetos do mundo.

No dicionário (HOUAISS, 2002) podemos nos deparar com definições como “amor enfermo, paixão sensual insistente, paixão fulguerosa, busca excessiva

da sensualidade, intensa lascívia, amor sensual”. Ou seja, a princípio, o erotismo está relacionado com o amor sexual.

Definir o erotismo, de acordo com as leis da lógica e da razão, segundo Castello Branco (2004), seria andar em direção contrária ao impulso erótico, que percorre a trajetória do silêncio. Como afirma Abreu (1996), “nada resiste ao erotismo; portanto, nada mais evidente que a arte também não resistiria, sendo ele imprevisível e paradoxal.”

O mais antigo texto que se tem conhecimento no Ocidente sobre o erotismo é o de Platão, que retrata a convivência e um diálogo entre personagens da filosofia grega sobre o poder e origem do Deus do amor em *O Banquete*. (PLATÃO, 1997, p. 39-98). Dentre os convivas reunidos na casa de Agatão, um dos participantes, Aristófanes é o que faz um dos elogios mais conhecidos sobre o Amor (Eros). Segundo ele, houve um tempo em que, além dos gêneros masculino e feminino, existia o andrógino, que era – por possuir dois sexos – mais forte que os demais, como podemos notar na citação abaixo:

Em primeiro lugar, três eram os gêneros da humanidade, não dois como agora, o masculino e o feminino, mas também havia a mais um terceiro, comum a estes dois, do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa; andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino, enquanto agora nada mais é que um nome posto em desonra. Depois, inteiriça era a forma de cada homem, com o dorso redondo, os flancos em círculo; quatro mãos ele tinha, e as pernas o mesmo tanto das mãos, dois rostos sobre um pescoço torneado, semelhantes em tudo; mas a cabeça sobre os dois rostos opostos um ao outro era uma só, e quatro orelhas, dois sexos, e tudo o mais como desses exemplos se poderia supor. E quanto ao seu andar, era também ereto como agora, em qualquer das duas direções que quisesse; mas quando se lançavam a uma rápida corrida, como os que cambalhotando e virando as pernas para cima fazem uma roda, do mesmo modo, apoiando-se nos

seus oito membros de então, rapidamente eles se locomoviam em círculo. (PLATÃO, 1997, p.20)

Estes seres possuíam características de ambos os sexos e, por sua natureza, se tornaram muito poderosos a ponto de desafiarem os deuses. Tamanha pretensão e arrogância fizeram com que Zeus os castigasse, seccionando-os em dois, tornando-os assim fracos e, como consequência, úteis aos deuses, pelo fato de se terem tornado duas vezes mais numerosos. Após esta dolorosa divisão, esses seres mutilados e incompletos passaram a buscar seus pares correspondentes:

[...] ansiava cada um por sua própria metade e a ela se unia, e envolvendo-se com as mãos e enlaçando-se um ao outro, no ardor de se confundirem, morriam de fome e de inércia em geral, por nada quererem fazer longe um do outro. (PLATÃO, 1997, p.21)

Essa união é selada por Eros, o ente que liga os homens e os torna um único ser, ainda que por um instante, o do momento em que os corpos se unem no ato sexual erótico.

Dessa forma, conclui Abreu (1996), originou-se a noção do impulso erótico como busca de conexão e de *re-união*; o impulso para recompor a antiga natureza e a antiga perfeição. Desse processo se originou Eros, que está conexo a uma força capaz de mover um indivíduo em relação a um outro. Essa força é o que dá pulsão ao encontro sexual.

Para os romanos, Eros é o popular *Cupido*, sendo representado artisticamente como um belo jovem alado, com traços de menino, normalmente nu e portando arco e flecha (símbolo fálico), continuando como símbolo do amor, mas perdendo sua função erótica porque inibe a busca dos seres pela sua metade, do que ele mesmo se encarrega.

Naturalmente, erotismo e amor, considerando-o como ato amoroso, se intercomunicam, sendo dificultosa a distinção entre ambos, como afirma Paz (1994): “Amor sem erotismo não é amor e erotismo sem sexo é impensável e impossível.” A relação do erotismo com o amor advém dos sentimentos que surgem a partir do entrelaçamento dos seres.

Nas *Reflexões sobre o problema do amor* (1991), de Lou Andreas-Salomé afirma que o amor, sob a forma de Eros, contém em si todos os excessos de egoísmo e benevolência, transmutados em paixões e fundidos num único sentimento, quaisquer que sejam seus contrastes.

A relação erótica é assim, uma forma de ser situada no meio caminho entre o indivíduo como tal, o egoísta, e a criatura provida de um sentido da sociedade, o animal do rebanho e o animal fraterno. [...] O erotismo, é na realidade, um mundo com existência própria, tal como a solidariedade social ou o seu oposto, o individualismo egoísta. (ANDREAS SALOME, 1991, p. 83)

A autora faz uma analogia entre o amor e os processos criativos na arte:

“Se alguma coisa numa paisagem solicita dele (do artista) um quadro ou poema, esta paisagem vai se tornar, de certo modo, tudo para ele, apenas devido a esse incitamento e na medida em que dela extraia uma criação pessoal, tudo o que nunca até então o emocionou, parece, momentaneamente, se concentrar aí em seu proveito, num impulso de reconhecimento que o leva a exagerar-lhe a importância.” (ANDREAS SALOME, 1991, p. 93).

Por esta razão, podemos supor que o amor e a criação têm as mesmas raízes: em toda a criação a obra jorra viva do amor todo poderoso que o objeto provoca, sendo um ato de amor no seu sentido mais profundo.

É por isso que o erotismo, tal como a faculdade criadora do espírito, deve ser concebido como um ato intermitente, que surge e se interrompe, e de que nem a intensidade nem a felicidade de que nos inunda esclarecem sua duração provável.



Figura 3 – CANOVA, Antonio. *Psiquê reanimada por um beijo do Amor*, mármore, 1,55 de altura, 1787-1793. Conservada no Musée du Louvre, em Paris, França.

1.2 Vamos falar de sexo? - Pornografia e Obscenidade

De acordo com Moraes e Lapeiz (1985), a palavra pornografia provém do vocábulo grego *porni* (prostituta) e *graphein* (escrever), que se traduz literalmente como “escrito sobre prostitutas”, aludindo originalmente à descrição do cotidiano das prostitutas e sua clientela.

O conceito de pornografia foi definido historicamente, e seu desenvolvimento esteve sempre sujeito a mudanças. Segundo Walter Kendrik, na obra *O museu secreto*:

A pornografia especifica um argumento, não uma coisa, e designa uma zona de batalha cultural. A obscenidade existiu justamente como distinção entre o comportamento privado e o público. Mas, aproximadamente em meados do século XIX o equilíbrio entre obscenidade e decência, privado e público foi abalado, e a pornografia emergiu então, como preocupação governamental distinta. (apud Lynn Hunt, 1999, p.13)

Em termos linguísticos, a palavra *pornographe* apareceu pela primeira vez em 1769, no tratado de Restif de la Brettonne intitulado de *Le Pornographe*, aludindo a textos sobre prostitutas. Em 1857, a palavra pornografia apareceu pela primeira vez no *Oxford English Dictionary*, e a maioria de suas variações – pornógrafo e pornográfico – datam do mesmo período.

Assim, seu sentido mais comum é o normativo: ³ “Toda e qualquer publicação ou exteriorização (figuras, fotografias, objetos, filmes, espetáculos, literatura, obra de arte) contrária à moral e aos bons costumes e que explore a sexualidade é considerada pornográfica.”.

Para a moral sexual repressiva, a pornografia está relacionada à nudez do corpo humano e à representação do ato sexual. É provável que seja por este significado que o termo, nos dias atuais, remeta a uma expressão de libertinagem, devassidão e depravação nas manifestações artísticas.

Para Georges Bataille (1988), a definição parte da atividade sexual de reprodução, da qual o erotismo seria uma forma particular. O autor explica que o homem, diferente do animal, transformou essa atividade sexual em erótica. Completa dizendo que o erotismo não está ligado à consciência de gerar;

³ Este é o sentido adotado na legislação brasileira (Constituição Federal art. 153, parágrafo 8º e Decreto nº 1077 de 26 de janeiro de 1970)

quanto mais o gozo erótico é pleno, menos se está preocupado com a geração de filhos.

Bataille afirma ainda que no erotismo há um universo de possibilidades da transgressão. O poder está em violar e ultrapassar normas impostas que oferecem um sabor de perigo, um sentido de infração.

O erotismo é, pelo menos, aquilo sobre que é difícil falar. Por razões que não são meramente convencionais, o erotismo é definido pelo segredo. Não pode ser público. [...] Trata-se de um assunto tabu. Evidentemente que nada é completamente tabu, há sempre transgressões. Mas o tabu intervém suficientemente para que, em geral, eu possa dizer que o erotismo, sendo talvez a mais intensa das emoções, na medida em que a nossa existência está presente em nós sob a forma de linguagem (de discurso), nessa medida o erotismo existe para nós como se não existisse. (BATAILLE, p. 223, 1988)

Concordando com Bataille, Abreu (1996) relaciona erotismo e pornografia à transgressão da seguinte forma:

A pornografia e o erotismo transitam sempre em terreno marcado pelas contradições, um território não determinado, uma fronteira em situações opostas, a tensão entre polaridades. Ao se instalarem, o fazem sempre como uma transgressão das interdições que também são, por sua vez, parte de um conjunto de contradições. Essa impossibilidade de traçar limites precisos entre o erótico e o pornográfico é, a meu ver, sinal de sensatez e um bom ponto de partida, tendo em vista as contradições, o jogo semântico que cerca o uso social dessas palavras, a forma dialética como a história tem tratado do assunto. (ABREU, pág.11, 1996).

Tanto Bataille quanto Abreu introduzem, portanto, o assunto das transgressões e proibições. Acreditamos ser importante mencionar aqui a proibição da nudez, quando o próprio Bataille reconhece o absurdo relativo, o caráter gratuito, historicamente condicionado, da proibição da nudez, e por outro lado, do fato de que a proibição da nudez e a transgressão da proibição da nudez nos dão o tema geral do erotismo, ou seja, da sexualidade tornada erotismo.

Abreu (1996) nos dá um panorama amplo sobre a nudez no cinema, durante os anos a partir de 1950. Ele afirma que, nesta época, ocorreu uma onda de filmes ambientados em campos de nudismo onde homens, mulheres e crianças passeavam inocentemente por paisagens, praticando jogos como peteca ou vôlei, ou apenas expondo o corpo à luz solar. Não havia toques, beijos ou olhares para as partes íntimas alheias, atendendo às exigências das autoridades judiciárias (americanas), que haviam decidido que a nudez, por si só, não era ofensiva ou indecente, podendo ser exibida, desde que não fossem mostrados os órgãos genitais, tanto femininos quanto masculinos.

Os seios, o pênis, a vulva e as nádegas não são necessariamente sexuais, e sua exposição não é necessariamente sexual. A exposição do corpo, em público, não constitui ato obsceno. No Brasil, o artigo 233 do Código Penal Decreto de Lei 2848/40 determina detenção de três meses a um ano, ou multa, a quem “praticar ato obsceno em lugar público, ou aberto ou exposto ao público”. Portanto, é obsceno o ato de conotação sexual, o comportamento cujo conteúdo seja de sexualidade, que se pratique em lugar de acesso às pessoas em geral (praças, ruas), em recinto a que as pessoas possam aceder ou em lugar em que o autor do ato possa ser observado por terceiros (uma janela, por exemplo).

O corpo nu, exposto em lugar público, à vista de toda a gente, seja em uma praça, em um parque público, na janela de casa, não passa disso: do corpo de um ser, destituído de trajes. A condição de nudez não atribui – ou pelo menos, não deveria atribuir - por si só, conteúdo sexual ao corpo exposto.

O desejo pelo sexo também é algo natural, instintivo. Ao realizá-lo, o homem se cumpre como parte da natureza, todavia, erotismo e sexualidade são reinos independentes, apesar de pertencerem ao mesmo universo vital.

Na opinião de Paz (1999), o mesmo ato pode ser erótico ou sexual, realizado por um homem ou um animal. A sexualidade é geral, enquanto que o erotismo é singular. O erotismo é desejo sexual e algo mais, sendo, portanto, esse *algo mais* o elemento constituinte de sua própria essência. Ainda nas palavras de Paz, constatamos que a dupla face do erotismo consiste no esclarecimento de que no ato erótico a sociedade humana serve-se da natureza, enquanto que no ato sexual a natureza é que se serve da espécie humana.

Os pesquisadores Neto e Ceccarelli (2015) declaram que, do ponto de vista da psicanálise, podemos pensar que, ao mostrar diretamente as mais variadas formas pelas quais a sexualidade se expressa, inclusive as perversas, a pornografia expõe ao observador suas próprias fantasias mais recalcadas. Segundo os autores, a pornografia provocaria um forte estímulo sexual, que na maioria das vezes é imediatamente reprimido/recalcado, dando margem ao aparecimento de formações reativas: a repugnância e o asco.

Nessa perspectiva, conseguimos entender melhor a condenação social da pornografia e sua função de evocar o recalcado, que imediatamente é sucedido por formações reativas ou substitutas, que agem como respostas conscientes aos estímulos provocados por ela.

Freud (2002) diferencia sexual de erótico, atentando que para a sexualidade ressalta-se o aspecto clínico, ginecológico, reprodutivo. Já no erotismo, a fantasia é o ponto principal, diferentemente do pornográfico, que excede a isto, entra no abusivo, mercadológico, é o prazer sem fantasia.

Ainda segundo Freud (2002), a sexualidade humana é composta de pulsões parciais e perversas – orais, anais, *voyeuristas*, exibicionistas, sádicas, masoquistas e tantas outras constantemente solicitadas para que a tensão diminua –, todos nós temos potencialidades tanto para cometer atos pornográficos quanto para ser seduzidos por eles.

Eisenck (1976) esclarece que a palavra “decência” é definida como “adequado respeito ao pudor”, ou “em conformidade com o padrão de bom gosto”, “a expressão ou sugestão de temas obscenos ou lascivos em literatura ou arte”. Buscando significados para o novo termo citado, “obsceno”, encontramos sugestões como “ofensivo ao pudor ou decência”, “pensamentos luxuriosos”, sendo luxurioso o que é indecente ou obsceno, sensual ou lascivo. Lascivo é definido em termos de sensualidade, voltando finalmente a este termo que significa “desejo de gozo do sexo”.

O conceito de obsceno é fundamental para iluminar a questão. Tal qual nos diz Havellock Ellis (apud Montgomery Hyde, 1973), obsceno é uma corruptela do vocábulo *scena*, e seu significado literal é “fora de cena”, ou seja, aquilo que não se apresenta normalmente na vida cotidiana, aquilo que se esconde.

No dicionário (HOUAISS, 2002), encontramos sugestões como “ofensivo ao pudor ou à decência”, “desonesto”, “diz-se de quem profere ou escreve obscenidades”... ou seja, obsceno é aquilo que se mostra, que se põe “em cena”. Cometer uma obscenidade é colocar em cena algo que deveria estar fora dela, transgredir, portanto, as convenções da cena.

Seria possível afirmar que a exibição do que é obsceno seria então uma verdadeira celebração do prazer, que condenado e proibido, triunfaria na forma de transgressão? De qualquer modo, a transgressão é infalivelmente o fio condutor da produção pornográfica, e é através dela que se estabelece uma relação simbólica entre produtor e consumidor.

Como caracterizam Moraes e Lapeiz (1985), a prática do proibido só é possível na forma de transgressão e é isso que alimenta e impulsiona nossa vida sexual, dando-lhe o colorido singular a que chamamos de desejo. Abreu oportunamente cita os dizeres do Marquês de Sade, afirmando que “o único modo de prolongar e multiplicar nossos desejos é impondo-lhe limites”. (ABREU, 1996, p. 25)

Nessa perspectiva, seria o sentimento de transgressão revelando o prazer, intrinsecamente relacionado à proibição. Por sua vez, a exposição do que é obsceno seria uma verdadeira celebração do prazer e do desejo que, preso nas armadilhas das interdições, se liberta na forma da transgressão.

Em síntese, a pornografia talvez exista para “ordenar essa desordem, para restaurar a ordem cultural como uma forma de transgressão organizada” (Morais e Lapeiz, 1985). Se o erotismo se define pelo segredo, como vimos em Bataille, a tentativa de desvendá-lo é sempre transgressora, e a transgressão dá sentido à proibição. Assim sendo, se a pornografia é uma das formas organizadas de transgressão, ela ultrapassa sua própria ordenação ao anunciar algo que lhe escapa: o próprio erotismo.

Segundo Susan Sontag (1987),

(...) o obsceno é uma convenção, a ficção imposta sobre a natureza por uma sociedade convicta de que há algo de vil nas funções sexuais e por extensão no prazer sexual (...) o obsceno é uma noção primal do conhecimento humano, algo de muito mais profundo que a repercussão de uma aversão doentia da sociedade ao corpo. (...) Por mais que possa ser, a sexualidade permanece como uma das forças mais demoníacas do homem (...).

As ações, os atos, não são reprimidos; o que a sociedade “falsamente” condena é falar deles, ao mesmo tempo em que estimula sua confissão, como sugere Foucault:

O que é próprio das sociedades modernas não é terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim o terem devotado a falar sempre dele, valorizando-o como o segredo. (...) Nossa civilização precisa falar de sexo, não somente para “confessá-lo”, mas para reconstruir, no ato e em torno dele (...) as imagens, desejos, modulações e a qualidade do prazer que o anima. (apud Nuno Abreu, 1996, p. 30)

Um contrassenso muitas vezes evidente: um assassinato é um crime, mas a sua representação visual não o é, à medida que um ato sexual não é um crime, mas a sua exposição pode se tornar um.

Para Teixeira Coelho Neto (1980) a imagem da produção obscena (o ato) não é obscena, a menos que represente uma transgressão no domínio das imagens.

Uma imagem do amor não deveria, porém, ser obscena apenas por mostrar duas pessoas nuas e o pau de uma penetrando na outra, seja essa outra uma mulher ou um homem, e seja qual for o lugar penetrado. Uma imagem deveria ser obscena, transgressora, quando ultrapassasse os limites de um certo modo de representar: quando Picasso pintou suas *Demoiselles d'Avignon*, a tela resultante podia ser dita (como foi) obscena porque quebrava os códigos habituais de representação: não mais a mulher como “ela era” mas uma mulher cúbica, de arestas e triângulos, dividida, quebrada, alterada. (...) imagem obscena de uma cena amorosa seria a representação transgressora de uma cena amorosa. (TEIXEIRA, 1980, p. 178)

Nesse sentido, podemos sugerir que a pornografia é exatamente obscena porque carrega consigo todos esses atributos, sendo provocadora, sedutora, transgressiva por definição: traz para a máxima visibilidade tudo o que puder encontrar.

Quase sempre associada a algo que provém do lado obscuro da mente, opera uma sexualização da realidade, erotizando qualquer representação do mundo. Pode ser entendida como um discurso veiculador do obsceno; exhibe o que deveria estar oculto, espaço do proibido, do interdito, daquilo que não deveria ser exposto; a sexualidade fora de lugar.

1.3 O erotismo e a pornografia como representação artística

Avançamos penetrando um dos territórios mais vastos do erotismo: a arte. E é também onde estes termos podem transitar com mais liberdade. Acreditamos que a existência destes dois conceitos – “erótico” e “pornográfico” – no campo das artes parece ter finalidade instrumental, ou seja, informar ao espectador o teor das obras de arte expostas em determinado local, para evitar enganos ou constrangimentos. Entretanto, a partir disso, alguns problemas começam a surgir quando as obras de arte tendem a ser rotuladas nos referidos termos.

Popularmente se supervaloriza a obra de arte tida como erótica em detrimento da pornografia pelo fato de que a primeira apenas ‘sugere’ uma situação, enquanto a pornografia exhibe algo que não seria de bom grado aparecer – algo obsceno, conforme já conceituado.

Podemos começar citando como o erotismo emerge nas ‘meninas’ de Milton Dacosta, nos anos 1960. O artista foi adquirindo maturidade com o tempo dedicado à pesquisa em figuração, e suas *meninas* se tornaram *mulheres*, quase sempre seguindo o rigor da geometria construtiva no tratamento. Em 1963 e 1964, as mulheres foram se tomando mais barrocas e sensuais, introduzindo uma atmosfera até então inédita no trabalho do artista.

Em *Vênus e pássaro* (*figura 4*), de 1975, emerge um erotismo, que se acentuou no decorrer dos anos 70. As Vênus foram seu último motivo, que trabalhou exaustivamente como os demais, até encerrar sua produção em 1984. Esta terceira e última fase assinalou uma ruptura no diálogo que o pintor vinha mantendo até então com o mundo artístico do seu tempo. (PAULA, 1994/1995)



Figura 4 – DACOSTA, Milton. *Vênus e Pássaro*, 1975. Óleo sobre tela. 62 x 79 cm.

Sua pintura foi se fixando em torno do motivo, dentro de um esquema de cores cada vez mais suave. Figura e fundo se misturam, apenas havendo uma demarcação através de uma área em vermelho, sugerindo que a modelo esteja deitada sobre uma cama ou divã.

A pintura em questão exprime certa sensualidade, e, se não observarmos com um olhar mais atento, o elemento figurativo que representa o pássaro, - que possui as mesmas cores de parte das vestimentas da mulher/menina, - quase não é percebido, por mais que esteja literalmente enfiado entre as pernas simétricas da moça, que o observa e se retorce com seios e ombro à mostra, tocando levemente os lençóis.

Carlos Gerbase (2006), no artigo denominado *Imagens do sexo: as falsas fronteiras do erótico com o pornográfico*, cataloga algumas possíveis distinções

entre os termos e seus respectivos problemas aplicados à indústria audiovisual, da produção de filmes do gênero, e aqui nesta pesquisa, procuramos redirecionar os conceitos a obras de arte bidimensionais como a pintura e o desenho.

Vamos começar citando uma das distinções mais comuns, que Gerbase chama de *distinção plástica*. Esta forma de diferir uma obra como pornográfica é pautada no fato de ocorrer ou não a aparição da genitália, sendo ela masculina ou feminina, em pleno ato sexual.

De acordo com o artigo, no caso de uma obra ser erótica, esta mostraria também a ação dos amantes, entretanto, ocultando a genitália. Em termos lógicos, a diferenciação se baseia numa forma de reduzir a ver ou não ver uma penetração na imagem, expor ou não os genitais, etc.



Figura 5 – SCHIELE, Egon. *Nu Feminino e Masculino, Deitados e Enlaçados*, 1913. Guache, aquarela e plumbagina, 31,3 x 46,7 cm. Kallir D 1453, Viena, Graphische Sammlung Albertina.

Na obra de Schiele (*figura 5*), intitulada *Nu feminino e masculino, deitados e enlaçados*, o homem representado de barba colocou sua perna esquerda encolhida entre as pernas da moça, enquanto esta, afastada do observador, transmite a ideia de que este está a brincar com o sexo do amante, e, com a mão esquerda solta a sua liga vermelha.

Esta é uma captação em desenho a partir do ponto de vista de um *voyeur*, como se este observasse pelo buraco da fechadura um momento de intimidade, porém, encobrindo as genitálias.

A questão se problematiza quando nos damos conta de que há inúmeras obras de arte com cenas de sexo, mostrando a genitália em ação, com exibição em museus e galerias, e impressas em livros diversos.



Figura 6 - Jeff Koons. *Traseiro Vermelho (Grande Plano)*, 1991. Serigrafia sobre tela, 203 x 150 cm, Colônia.

Temos como exemplo as seguintes obras do artista estadunidense Jeff Koons (figuras 6 e 7), intituladas *Traseiro Vermelho (Grande Plano)*, de 1991, e *Ilona on Top*, de 1990.

A primeira, uma serigrafia retratando *em close* no ato, com nitidez uma mulher utilizando meias e luvas vermelhas, sendo penetrada pelo ânus, e a segunda, uma pintura a óleo sobre tela, contendo o próprio artista em um momento íntimo com sua parceira, ambos encarando o espectador.

Continuando com a análise das distinções no artigo de Gerbase, há ainda a *distinção psicológica*, em que se considera que no ato sexual onde houver ausência de sentimento amoroso, pode-se considerar como sendo pornografia.

O filósofo e historiador da arte Sarane Alexandrian (1989), afirma que o erótico nada mais é do que o “pornográfico revalorizado em função de uma ideia do amor ou da vida social”. O erótico seria, na visão deste autor, em bom português, a pornografia com *grife*. O autor ainda acrescenta que “aos poucos, qualificou-se como pornográfico, tudo o que descrevia as relações sexuais sem amor.” Entretanto, com base nesta teoria, nos perguntamos se seria possível afirmar que num pênis ereto exposto numa obra de arte haja ou não um componente emocional/psicológico, ou “ausência de amor”.

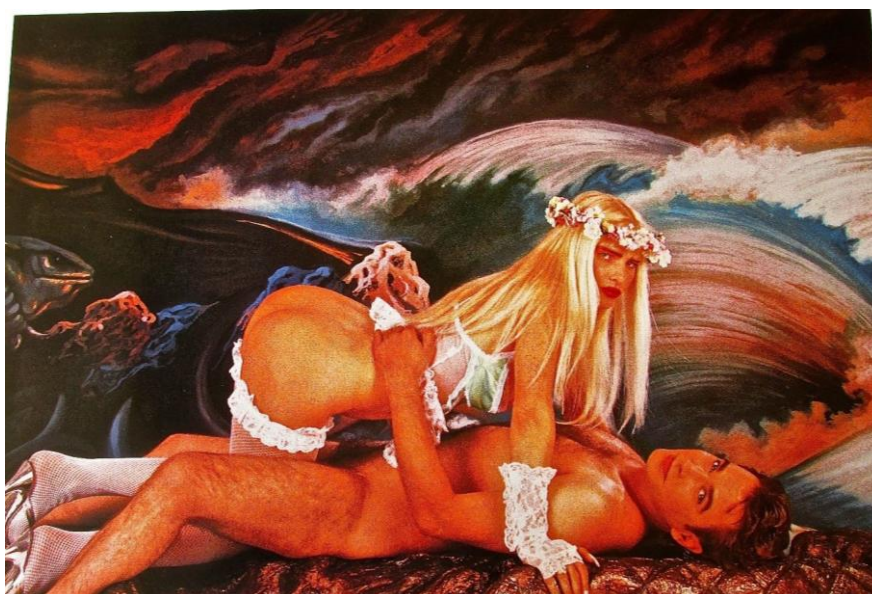


Figura 7 - Jeff Koons. *Ilona on Top*, 1990. Óleo sobre tela, 247 x 366 cm, Colônia.

Consideremos as fotografias da Série *Quando não se pode ver* (figuras 8 e 9), do artista e professor Fernando Augusto dos Santos Neto. De acordo com o artista durante uma conversa informal, grande parte das imagens que compõem a série foi criada a partir do ato sexual. O espectador desavisado demora um tempo para perceber do que se tratam, devido à característica marcante de grandes contrastes de luz e sombra, ressaltando silhuetas que insinuam o contexto em que foram criadas as imagens.



Figura 8 - Fernando Augusto. *Passagem*. Série: *Quando não se pode ver*, 1998. Fotografia Analógica.



Figura 9 - Fernando Augusto. *Série: Quando não se pode ver*, 1998. Fotografia Analógica.

A *distinção intuitiva*, quando se sabe que uma obra é pornográfica, mas não se consegue dizer o porquê, é essencialmente subjetiva. O que podemos sugerir das obras do alemão Lucian Freud, quando realizou uma série de pinturas de mulheres nuas – e alguns homens -, pinturas essas que não tem precedentes na longa tradição da pintura do nu? (figura 10).



Figura 10 - Lucian Freud. *Rapariga Nua com Ovo*, 1980/81. Óleo sobre tela, 90 x 75 cm. Londres, The British Council.

Tais pinturas exibem representações de mulheres reclinadas em sofás com os seios e as partes genitais expostas e, no entanto, não pretendem provocar qualquer tipo de excitação. Contudo, são frequentemente eróticas, no sentido mais amplo do termo, fecundas, carregadas de promessas físicas. Mostram o desgaste do ato de tomar posse de um corpo: seios caídos, pele manchada, veias, erupções cutâneas, covas e protuberâncias.

Dessa forma, não poderíamos, somente a partir destas silhuetas das fotografias de Fernando Augusto, insinuar que há ou não sentimento amoroso ali, mesmo sabendo tratar-se do ato sexual. Ou até mesmo a já citada anteriormente obra de Koons (*figura 9*), intitulada *Ilona on Top*, de 1990, quando ele retrata a óleo sobre tela uma cena em que ele mesmo está deitado sob sua esposa, num prenúncio do ato sexual.

Sabemos que Koons usa o simulacro para comentar o erotismo contemporâneo, misturando vida e arte. Depois de seu casamento com a atriz pornô Cicciolina, ele realizou em 1991 uma exposição na Galeria Sonnabend, em Nova York, onde havia esculturas de gesso, réplicas do artista e sua esposa em momentos íntimos, pôsteres e fotografias de relações sexuais, e etc. o que pode nos levar a uma interpretação apenas sexual, mas que também não seria se limitaria a apenas isto, podendo haver sentimento, devido aos seus laços conjugais na época. O artista apresenta a obra dessa forma, e tem o cuidado de exibi-la em espaços expositivos contemporâneos.

Da mesma forma, a *distinção estética* possui embasamento histórico, cultural e ideológico, impossibilitando distinguir erotismo de pornografia apenas com base nos parâmetros de “bom gosto” e “mau gosto”. Se o conceito de pornografia é variável de acordo com o contexto em que se insere, e se é impossível articular todas as variantes desse conceito numa única definição, torna-se ainda mais difícil e perigoso tentar demarcar rigidamente os territórios do erotismo e da pornografia na arte.

De acordo com Canton (2009), em uma série de obras, a artista norte-americana Cindy Sherman, nos anos 1970-1980, articula noções sobre o corpo e *persona* ao realizar autorretratos em preto e branco, em que ela se transforma constantemente, ao incorporar e apresentar uma série de clichês dos corpos femininos que costumam aparecer nos filmes *noir*.



Figura 11 - Cindy Sherman. *Sem Título, nº 253*, 1992. Fotografia a Cores, 127 x 190,5 cm. Nova York.

Já nas décadas de 1980-1990, a artista replica retratos retirados de pinturas famosas da história da arte ocidental, iniciando um trabalho com fotografias coloridas e a utilização de roupas, maquiagem e próteses de todos os tipos, também para incorporar personagens diversos. A artista passa por processos variados, que incluem engordar, emagrecer, colocar perucas e fantasias. No entanto, deixa absolutamente evidentes os artifícios empregados, como o nariz falso ou o látex de uma cabeça careca.

Foster (2014) afirma, sobre estas obras de Sherman que,

As séries de moda e história da arte retomam dois topos da imagem-anteparo que afetaram profundamente as auto-apresentações, presentes e passadas. Aqui Sherman faz a paródia do design de vanguarda com uma longa série de vítimas da moda e ridiculariza a história da arte com uma galeria de horríveis aristocratas (em uma substituição de tipos do renascimento, barroco, rococó e neoclassicismo, com alusões a Rafael, Caravaggio, Fragonard e Ingres). A brincadeira torna-se perversa quando, como em algumas fotografias de moda, a distância entre o corpo imaginado e o corpo real torna-se psicótica (um ou dois modelos não parecem ter qualquer percepção egóica) e quando, em algumas fotografias da história da arte, a desidealização é levada a ponto de dessublimação: com sacos marcados por cicatrizes no lugar de bustos e furúnculos no lugar de narizes, esses corpos rompem os limites da representação com propriedade, rompem, de fato, com a própria subjetividade. (FOSTER, 2014. p. 175).

Em outro momento, a artista passa a usar bonecos de plástico, feitos com partes desiguais, por vezes fragmentados (*figura 11*). Esses ‘bonecos’ montados aparecem constantemente se relacionando com falos de plástico, linguiças, salsichas, numa composição de cenas de sexo que rima com

agressividade e absoluta ausência de realismo, tendo como limite de abjeção a sua característica de não-real, de simulação. Portanto, como sugerir que a distinção estética se adapte a uma obra que é um simulacro propositadamente mal-feito?

A *distinção funcional* consiste na função prática de excitar o espectador, enquanto a erótica poderia ter fins mais “nobres”, como a simples apreciação estética, ou seja, a contemplação. Porém, na imaginação humana, qualquer objeto ou situação pode ter conotação sexual capaz de despertar o desejo, enquanto que, na presença de uma obra essencialmente pornográfica, muitas pessoas podem ter uma reação muito distante da excitação, ficando envergonhados. Mas o que é a vergonha, senão a contradição entre o desejo/prazer e a proibição?

Os desenhos pornôis criados pelo quadrinista Carlos Zéfiro (*figura 12*) nas décadas de 1950 a 1980 tinham a intenção direta e objetiva de excitar o espectador. O desenho com linhas toscas e finas, aliado a uma reprodução gráfica deficiente, criavam uma impressão exótica de desfamiliarização.



Figura 12 – ZÉFIRO, Carlos. *Catecismos*. Nanquim sobre papel. s/d.

Além disso, apresentava um pouco da possibilidade de ter o sexo e a sexualidade como algo individualizado, algo que se pudesse acessar quando desejasse, e que era guardado numa gaveta ou, devido ao seu formato fino e pequeno, escondido dentro de livros ou outros lugares.

Ademais, não podemos deixar de citar a forma como são chamados popularmente: *Catecismos*. A brincadeira com o nome se devia ao fato de cada exemplar ser tão fino que poderia ser lido às escondidas inserido entre as páginas de um livro, jornal, ou até da Bíblia.

Quase como uma espécie de código, uma forma de poder circular livremente, por mais que fosse feito sob um pseudônimo, eram o único contato com o sexo que tinham os adolescentes da época, obrigados a lutar contra a verdadeira muralha de informação que lhes impunham educadores, líderes religiosos e, óbvio, as entidades conservadoras da ditadura militar.

Atualmente, são consideradas preciosidades da época, e tem valor artístico para colecionadores de raridades, perdendo sua ideia funcional inicial de saciar os desejos sexuais dos jovens que não tinham acesso a outras formas de consumir pornografia.

Nas obras da *Série Suíte Safada*, do artista pernambucano Gil Vicente, a intenção do artista é incitar o expectador, de forma rápida e objetiva, nas suas mais diversas perversões, incluindo aí pedofilia (imagem 13), homossexualidade, incesto (imagem 14), dentre outras.

Entretanto, devido ao ambiente onde são expostas as obras (*figura 15*), fora de um contexto que possibilitaria a expressão do desejo, a reação das pessoas varia bastante, algumas não demonstrando sequer um choque, enquanto outras se riem, talvez se colocando nas situações expostas, ou outras reações, impossíveis de prever aqui. O sentimento de vergonha que acompanha a excitação contribui para sua eficácia, pois, como já dissemos, o que é a vergonha senão a contradição entre o desejo/prazer e a proibição?



Figura 13 - VICENTE, Gil. *Especializou-se em pediatria | e mais tarde | desenvolveu um estilo próprio*. *Série Suíte Safada*. Nanquim sobre página de livro. Dimensões 22,5 x 15,7 cm. 2007/2010.

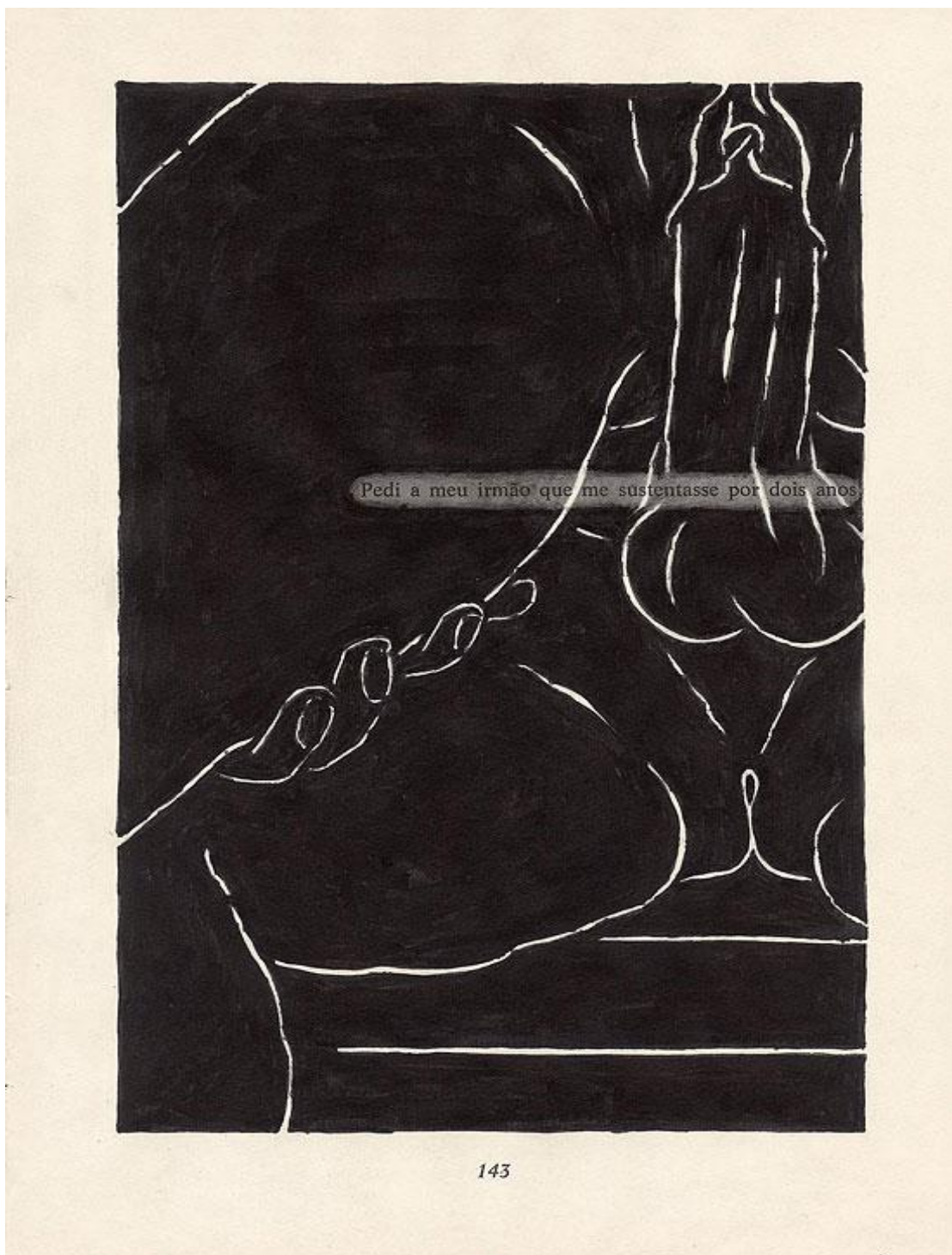


Figura 14 - VICENTE, Gil. *Pedi a meu irmão que me sustentasse por dois anos*. Série *Suíte Safada*. Nanquim sobre página de livro. Dimensões 22,5 x 15,7 cm. 2007/2010.



Figura 15 – Vista da sala da exposição de Gil Vicente contendo a *Série Suíte Safada*, 2007/2010, na 29ª Bienal de São Paulo, 2010.

A recepção de uma obra de arte depende de inúmeros fatores que não fazem parte da obra, e sim do espectador, podendo, além disso, ter sua finalidade muito distanciada das intenções iniciais do artista ao expô-la.

Além das distinções propostas por Gerbase, Castello Branco cita uma das distinções mais corriqueiras referentes ao teor “nobre” e “grandioso” do erotismo em oposição ao caráter “grosseiro” e “vulgar” da pornografia: o que confere o grau de nobreza ao erotismo é o fato de ele não se vincular diretamente à sexualidade, enquanto a pornografia exibiria e exploraria incansavelmente esse aspecto.

Essas definições chegariam certamente a resumos do tipo:

pornografia = sexo explícito

erotismo = sexo implícito

Porém, como já afirmamos anteriormente, erótico e pornográfico não podem ser diferenciados apenas com base em conceitos de explícito e implícito.

Limitar os termos a estas condições revelaria um falso pressuposto de que nudez e sexo equivalem sempre a pornografia, e, o erotismo seria resumido a um fenômeno que, embora originário de impulsos sexuais, terminaria por se desvincular de tais impulsos e existir precisamente onde o sexo não está presente, ou pelo menos onde ele não está ‘explícito’.

Se essa distinção fosse a ideal, grande parte da produção artística mundial deveria ser considerada pornográfica. Além do mais, dificilmente esta produção estaria nos grandes museus e galerias, ou seria consumida pelo mesmo público que hoje a consome.

Sobre a arte, Castello Branco afirma:

A expressão artística se realiza em função de um impulso para a totalidade do ser, para sua permanência além de um instante fugaz e para sua união com o universo. A comunicação que se estabelece entre a obra de arte e o espectador é nitidamente erótica. O prazer diante de uma obra de arte não é, em primeira instância, intelectual, racional, embora a razão possa interferir através de julgamentos de valor, apreciações críticas que todo espectador termina por fazer. O primeiro contato entre o espectador e o objeto artístico é sempre sensual: aquela obra nos agrada ou nos desagradar, nos “toca” e nos “conecta”, ou nos é indiferente. Nesse sentido a arte corresponde a uma modalidade perversa de erotismo, tornando-se como paradigma a noção de perversão que se cristalizou no século XIX. Perversas, na época, seriam todas as manifestações de Eros que não se justificassem através de objetos louváveis, como a procriação, base para a constituição da família nuclear. A arte, como as perversões, sustenta a realização do prazer pelo

prazer, do gozo estético, ou do gozo erótico, como fins em si. (CASTELLO BRANCO, 2004. p.12)

Dessa forma, a arte sustenta a realização do prazer pelo prazer, seu objetivo máximo é o gozo erótico, enquanto na pornografia, além da comercialização explícita, existe uma forma subliminar de comércio, que se efetua através da troca de determinados valores por uma dose de prazer: para atingir o gozo que a pornografia proporciona é preciso compactuar certos valores que ela pretende inculcar, como por exemplo, acreditar no domínio e superioridade masculinos para gozar a mocinha eternamente submissa, ao lado do macho autoritário e insaciável.

2. DESENHO, LITERATURA E CENSURA

O ideal da cultura é tornar o homem capaz de tudo ler e tudo ver. Daí a tudo aceitar, vai um passo intransponível, pois nada subsistiria na sociedade se a distinção do bem e do mal se perdesse. Tudo ler e tudo ver, não para nos convenceremos de que tudo é permitido, mas por interesse pela verdade: isto não prejudica nunca quando mantemos a lucidez, o bom senso e o respeito humano que são as forças de um espírito livre. (ALEXANDRIAN, 1989, p. 510).

Visto termos feito algumas interações sobre os termos *erótico*, *pornográfico* e *obsceno*, mencionando o amor e a sexualidade, considerando as possibilidades e aproximações com a arte no primeiro capítulo deste trabalho, será nesta seção que arriscaremos algumas chaves para a compreensão da integração entre o desenho/imagem e a literatura, abrangendo o cordel e o que se tem de registros de literatura erótico-pornográfica.

Vamos demonstrar algumas nuances desta conexão, partindo da literatura de cordel e nos registros existentes a respeito do surgimento da literatura erótica. Escolhemos esta abordagem devido à característica presente na série de desenhos *Suíte Safada*, das imagens terem sido criadas pelo artista a partir dos vãos entre as palavras de páginas de livros. O conteúdo literal destes textos, antes de serem cobertos de tinta nanquim, na realidade não é erótico nem pornográfico, propriamente dito.

Mesmo assim, abordamos aqui a literatura erótica, pois Gil Vicente parece transgredir ao deixar à mostra apenas alguns trechos dos textos, alterando completamente o sentido, dessa forma recontextualiza-os, fazendo com que o trecho sirva de legenda ou comentário ao desenho surgido dos vãos entre as palavras, aludindo a situações e cenas que nos levam a concatenar situações

diversas na intimidade. Nas palavras do artista, no texto publicado originalmente no catálogo da referida série:

Toda página de texto é também um desenho. Ela contém diversos 'rios' brancos que são formados pela soma dos espaços entre as palavras de cada linha. Estes rios se exibem sinuosamente no sentido vertical da página e são opostos à horizontalidade onde o texto ocorre e constrói o seu sentido" (VICENTE, 2010)

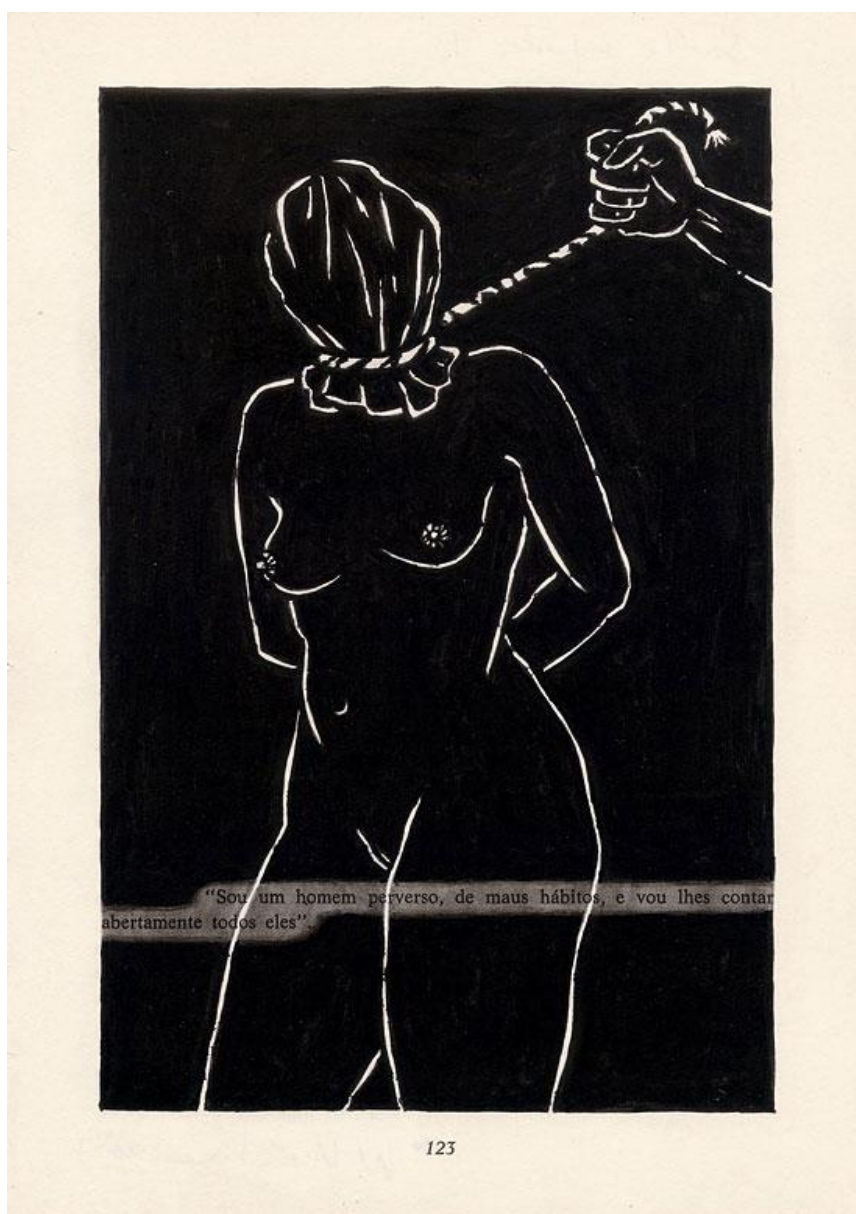


Figura 16 – VICENTE, Gil. *"Sou um homem perverso, de maus hábitos, e vou lhes contar abertamente todos eles."* Série *Suíte Safada*. Nanquim sobre página de livro. Dimensões 22,5 x 15,7 cm. 2007/2010.

Durante o século XX, ocorreu um grande diálogo entre as artes visuais e a literatura, diminuindo os limites entre as linguagens e consequentemente aproximando as artes, quebrando fronteiras entre o texto e a imagem. Desta forma, foi-nos pertinente adentrar um pouco mais no assunto, para nos aproximarmos cada vez mais do nosso objeto.

Em ambos os lados ocorreram mudanças, desde os poetas que tomaram consciência da visualidade da escrita e da página, agregando elementos gráficos e imagens aos seus trabalhos, assim como os artistas visuais retomaram a origem visual da escrita, se apropriando de elementos textuais em suas obras como grafismos, letras de alfabetos diferentes, colagens de fragmentos de textos impressos, tornando a escrita parte de seu trabalho em forma de elemento gráfico e/ou conceitual. (TERÇANADA, 2000).

Podemos afirmar que a reaproximação entre imagem e escrita ocorreu a partir do final do século XIX e início do século XX. Neste ínterim, diversas experiências de artistas que incorporaram na obra artística materiais não artísticos, como fragmentos de jornais e periódicos, letras, partituras musicais, papéis de parede, etc, tiveram grande importância neste caminho de resgate de vínculos entre imagem e texto.

Ao mesmo tempo em que esse processo ia acontecendo, houve o desenvolvimento das relações entre indivíduos e objetos, devido à cultura do consumo. Então, artistas e poetas passaram a buscar maneiras novas de se relacionar com a arte e a escrita em experiências onde os materiais e suportes tradicionais em arte foram sendo sucessivamente questionados ou naquelas onde houve apropriação dos novos meios e tecnologias como suporte e material para a arte.

A partir disso, houve uma quebra das barreiras entre as categorias tradicionais de arte: pintura, escultura, fotografia, literatura, objeto, desenho, colagem etc. passando a ter um diálogo cada vez maior e a se fundir, abrindo espaço para novas experimentações e possibilidades.

No século XX, o espaço em branco da folha escrita aparece como elemento da poesia, especialmente na concreta, da mesma forma que o desenho e o signo aparece como elemento da pintura. (TERCANADA, 2000).

Para Rosalind Krauss (1941-), a arte encontrou um novo lugar, uma nova prática: “o campo ampliado possibilitando considerar diferentemente a prática do artista, localizada não mais, evidentemente, dentro da noção pré-moderna dos gêneros artísticos”. O retorno da palavra nas artes visuais: cartas, fotografia, pia, colher, jornais... tudo poderia ser arte a partir de então.

2.1 A literatura de cordel e a literatura erótica



Figura 17 - Capa em xilogravura de Stenio Diniz do folheto “A batalha de Oliveiros com Ferrabraz”, edição das filhas de Jose Bernardo da Silva de 15 de março de 1976.

O cordel - folhetos contendo poemas populares, expostos para venda pendurados em cordas ou cordéis, o que deu origem ao nome - é uma cultura genuinamente brasileira, e especificamente nordestina. A relação da série *Suíte Safada* com o cordel é forte, não só pelo fato do artista Gil Vicente ser nordestino, mas também pela estrutura dos desenhos que compõem a série, com grandes áreas em preto, perfazendo a relação da gravura com a técnica escolhida por Gil para criar as imagens.

Os temas que compõem os desenhos da série *Suíte Safada* casam-se muito bem com os temas da literatura de cordel, além do que, estes desenhos da série também são feitos a partir do espaço negativo, remetendo diretamente ao método de impressão da gravura nos conhecidos folhetos de cordel (*figura 17*) que datam seu surgimento desde a segunda metade do século XIX.

Até então, o universo rural da região era marcado por um isolamento das populações que o habitavam em relação às cidades e até mesmo entre si. Segundo Manuel Diégues Junior (1973),

[...] no Nordeste, por condições sociais e culturais peculiares, foi possível o surgimento da literatura de cordel, da mesma maneira como se tornou hoje em dia característica da própria fisionomia cultural da região. Fatores de formação social contribuíram para isso; a organização da sociedade patriarcal, o surgimento de manifestações messiânicas, o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos, as secas periódicas provocando desequilíbrios econômicos e sociais, as lutas de família, deram oportunidade, entre outros fatores, para que se verificasse o surgimento de grupos de cantadores, como instrumento do pensamento coletivo, das manifestações da memória popular. (DIÉGUES JÚNIOR, Manuel, 1973, p.14)

Seguindo esta linha de pensamento, supomos que tal sociedade patriarcal, no geral composta por senhores de engenhos e terras, conseguia manter isolados do mundo as camadas menos favorecidas da população, gerando um obscurantismo cultural, salvo apenas por poucas formas de informação que somente chegavam a estes senhores de terra, como raros livros e por meio dos padres.

Neste quadro de obscurantismo cultural o povo tinha apenas nos seus cantadores, [...] nas feiras e nas demais manifestações de sua literatura oral que corria de boca em boca, meios de comunicação entre si e com o restante do mundo, assim como formas de expressar seus pontos de vista sobre a realidade. A população, composta na sua esmagadora maioria de analfabetos, desconhecia, praticamente, formas escritas de comunicação e raros eram os manuscritos de histórias ou romances circulantes nesse meio. (CEARA, 1978, p.15).

Por volta de 1873, ano que corresponde à impressão dos primeiros livretos de cordel no Recife, surgem as primeiras linhas de edição de cordéis, a princípio utilizando o serviço gráfico das oficinas dos jornais existentes e posteriormente, por meio de tipografias especializadas.

Por este motivo, o cordel foi uma espécie de salvação, popularizando-se rapidamente, sendo tomado pelo povo ávido de informações e conhecimento como uma forma literária legitimamente sua.

Para o homem pobre do meio rural, carente de meios de comunicação, o cordel passa a significar quase tudo. Aqueles que não sabiam ler saboreavam a narrativa dos que o faziam em grupos. O cordel é jornal, é poesia contada oralmente, divertimento, literatura e perpetuação da cultura, história e conhecimentos da época. É meio de expressão de sentimentos, meio de refletir e pensar na realidade, e, sobretudo, um veículo que permite participar da vida do país, debater a realidade, expressar necessidades e aspirações do povo.

De acordo com depoimentos de poetas populares do Cariri, o cordel teve seu auge nas décadas de 1940 e 1950, e entre 1958 e inícios da década de 1970 entrou em crise devido a diversos fatores, dentre eles o aparecimento e a disseminação do rádio de pilhas e a crescente penetração da televisão no interior. Estes e outros fatores, atuando combinadamente, teriam influenciado na queda das tiragens, do número de gráficas especializadas, de autores e ilustradores em atividade, assim como em todo o processo de circulação do cordel. (CEARA, 1978)

Nesta fase de crise, procurou-se conservar as capas de xilogravuras em estilo rústico, como parte de um processo de preservação folclórica. Verifica-se uma atualização dos temas, com novos romances, enquanto temas religiosos decrescem na preferência popular. Este comportamento fez com que ocorresse um novo surto da literatura de cordel, conforme lemos a seguir:

A necessidade de estruturarem uma “cultura nacional” a partir de elementos da cultura popular fez com que ocorresse um novo surto da literatura de cordel, procurando conservar capas de xilogravuras em estilo rústico, mesmo que o ilustrador as pudesse fazer em melhor qualidade. (CEARA, 1978, p.22).

Sobre a censura no âmbito da literatura de cordel, encontramos a seguinte declaração:

[...] não poderíamos deixar de assinalar certas formas de censura, que atuam de modo velado, indireto e, algumas vezes aberto, assim como a autocensura feita pelos próprios poetas a determinados temas, castrando as maiores possibilidades de expressão do cordel. Sabe-se, de acordo com a opinião dos poetas ouvidos por nós, que fatos envolvendo autoridades, ou questões polêmicas não devem ser abordados. Alguns poetas deixam mesmo de escrever sobre qualquer assunto que se relacione com a política ou com a religião. (CEARA, 1978, p.28).

De acordo com Manuel Diégues Junior (1973), o universo dos folhetos de cordel é amplo e abrangente de todas as modalidades da vida do povo. Por este motivo, o povo, na sua simplicidade, apelidava os folhetos de acordo com o teor de seu conteúdo, como “folhetos de corno”, “de safadeza”, ou de “exemplos” e “conselhos”. Entretanto, os poetas não se preocupavam com o possível enquadramento de sua obra em uma ou outra divisão, deixando para o público este trabalho, não havendo assim uma classificação fechada, mas sim, popular.

Analogamente a este breve percurso histórico da literatura de cordel, também podemos discorrer sobre o surgimento da literatura erótica. Paz (1999) afirma que ela é imensa e pertence a todas as nações e épocas. Trata o erotismo como linguagem, expressão e comunicação. Podemos afirmar que os temas sexo e erotismo são associados à sociedade, à cultura e à origem da humanidade, e, por esta razão, não seria de se espantar que houvesse uma grande quantidade de escritos sobre o tema.

Mas, é importante salientar que não se trata de uma literatura recente: Concordamos com Paz (1999) quando ele afirma que desde a Antiguidade existem dicionários e inventários do saber erótico, contendo observações de natureza técnica com a finalidade de estimular ou provocar o prazer, o desejo, o êxtase, além das descrições científicas dos biólogos, psicólogos e especialistas. Raros são os casos que vão além de sua esfera particular e se desdobram numa meditação realmente filosófica.

Entretanto, muitas vezes estes escritos foram submetidos à censura por autoridades, por serem considerados pecaminosos. Ignorando-se as distâncias entre as datas, existem várias obras da Idade Média, como no caso de *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio, uma série de cem narrativas eróticas, satíricas e anticlericais, além de clássicos como *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, e *Ulisses*, de James Joyce que também possuem trechos de erotismo.

Referência número um da libertinagem e protagonista da história da pornografia do século XVIII na Europa, o Marquês de Sade não poderia ficar de

fora desta lista. Este autor foi de grande influência no tema, e os atos sexuais que ele descreve foram posteriormente associados ao seu nome.

Sobre a obra de Sade intitulada *Les Cent Vingt Journées de Sodome*⁴, Alexandrian (1989) nos conta:

[...] obra começada em 27 de outubro de 1785 na Bastilha e acabada em trinta e sete dias, Sade cataloga quatrocentas e sessenta manias sexuais – simples, duplas, criminosas, descritas por historiadores aos quatro libertinos do castelo de Silling na Floresta Negra, que com elas se excitam para cometer abominações com o seu serralho de rapazes e raparigas. (ALEXANDRIAN, 1989, p 229).

O que nos surpreende nesta obra não é tanto a quantidade de descrições, mas o fato de Sade tê-las imaginado e escrito na solidão das celas em que ficou preso na Bastilha, em 1785. Muito tempo depois, comprovou-se que não se tratava de delírios, mas de realidade, como podemos notar na afirmação de Paz (1999) abaixo:

Em resumo, o principal interesse da obra de Sade é de ordem filosófica. Sua originalidade maior consiste em ter pensado o erotismo como uma realidade total, cósmica, quer dizer, como a realidade. Seu pensamento, não menos rigoroso, é ao mesmo tempo crítico e sistemático. E oferece a seguinte particularidade: com a mesma coerência, ingênua e cansativa, com que os filósofos utopistas constroem a cidade do bem, Sade ergue um edifício de ruínas e chamais. Sua obra não é tanto uma crítica quanto uma utopia. Uma utopia ao contrário. (PAZ, 1999, p. 40).

⁴ Os 120 dias de Sodoma.

Imaginação, sim, mas imaginação filosófica, fantasia raciocinante, sem necessitar recorrer à experiência direta ou à observação, utilizando o método dedutivo e combinatório, Sade chega a certas verdades, que por mais explosivas e atrozes que nos pareçam, não deixam de ser nossas, sendo estes princípios o que podemos chamar de sua filosofia.

Em 1856, um livro erótico alemão obteve grande êxito ao descrever os castigos corporais nas prisões do sul da Alemanha. A partir disso, a tendência para tratar as crueldades sexuais tomou um sentido completamente novo com Leopold Von Sacher-Masoch, um homem enigmático que não conseguia praticar o ato sexual se não fosse surrado e humilhado.

Em 1870, sua novela erótica *Die Damen im Pelz*⁵, o enredo trata da transposição de uma aventura do próprio autor. Apesar disso, nos conta Alexandrian (1989), tal publicação não causou escândalo algum na época, porquanto o autor parecia exprimir mais uma extravagância de caráter do que uma voluptuosidade ilícita. Ainda segundo Alexandrian a respeito de Sacher-Masoch:

A vida amorosa de Sacher-Masoch, voluntariamente dramática, compreendeu várias ligações sucessivas com traços distintivos e permanentes: o seu gosto pelas peles, com que queria ver cobertas as amantes no momento em que se lhe entregavam; a sua atração exclusiva pelas mulheres imperiosas e cruéis; as condições que impunha àquelas que amava de o maltratarem em qualquer ocasião e de se entregarem a outros homens, a fim de ser dilacerado pelo sentimento da frustração. (ALEXANDRIAN, 1989, p 301).

De acordo com o dicionário Houaiss (2002), o termo *sadismo* pode significar prazer mórbido em ver e fazer sofrer outra pessoa ou animal. Atualmente, é considerado uma forma de anomalia do instinto sexual, que impele à prática de atos de crueldade e até ao assassinio para atingir o orgasmo.

⁵ A *Vênus das Peles*.

Enquanto, na mesma fonte, o termo *masoquismo* pode significar perversão sexual que leva a procurar o prazer na dor, uma forma de anormalidade daquele que tem prazer em torturar-se.

É preciso esclarecer que não nos ateremos aqui a maiores definições dos termos *masoquista*, *sádico* e *sadomasoquista*, a fim de evitar lacunas quanto a uma alusão psicanalítica que envolve esses conceitos.

Seria impossível falarmos de literatura erótica sem citar o *Kama Sutra*, um clássico indiano que precede em mil anos qualquer iniciativa ocidental de manual de comportamento amoroso e sexual. Os autores Charlotte Hill e William Wallace contam sobre o *Kama Sutra*:

Que sorte alguém ter sido um jovem ou uma jovem atingindo a maturidade sexual na Índia dois mil anos atrás! O sexo era inocente, livre de culpa, discutido abertamente. O sábio Vatsyayana havia acabado de finalizar o seu *Kama Sutra*, uma grande obra que examinou e comparou toda a sabedoria sexual dos séculos anteriores apresentando-o como um guia de fácil compreensão. Vatsyayana escreveu o livro pouco antes de morrer, como em cumprimento de um dever religioso: sua intenção era fazer com que os jovens evitassem choques e as armadilhas do sexo e apreciassem suas maravilhas. Este livro contém orientação sobre cada aspecto do relacionamento entre homens e mulheres, além de um manual de instrução sexual prático e direto, cobrindo tudo: desde o morder e o arranhar até a felação e as posições sexuais. (HILL, WALLACE, 2003, p. 24 e 25).

No pensamento de Foucault (2017), o século XVII seria o início de uma época de repressão das sociedades burguesas, quando seria ainda mais difícil e custoso, denominar o sexo, como se, para tanto, fosse necessário primeiro reduzi-lo ao nível da linguagem, controlando sua livre circulação no discurso.

Nos três séculos que se seguiram, ocorreu uma explosão discursiva, sem deixar de citar que tenha havido uma depuração bastante rigorosa do vocabulário autorizado, sendo necessário codificar toda uma retórica da alusão e da metáfora.

É aí que surge essa tradição da confissão, de dizer não somente as infrações às leis do sexo, mas sim dizer praticamente tudo o que possa se relacionar com o jogo dos prazeres, sensações e pensamentos inumeráveis que tenham alguma afinidade com o sexo, não deixando nada escapar. Como já foi dito, a literatura erótica sofreu muita repressão e incompreensão. Muitos autores foram vítimas de seu tempo e muitas de suas obras foram proibidas.

Nos anos 1950 no Brasil, o escritor Nelson Rodrigues publicou obras que o tornaram referência no assunto. Tendo tratado de temas como incesto, homossexualidade, traição e cenas de sexo explícito em seus folhetins, livros e minisséries, foi sistematicamente censurado nos jornais, nas peças de teatro, nos livros ou novelas.

A obra *Venus Erótica*, da escritora francesa Anaïs Nin, trata-se de um conjunto de histórias encomendadas por excêntrico cliente misterioso. Outras importantes produções de Anaïs Nin foram *Pequenos Pássaros* e *Delta de Vênus*, ambos publicados nos anos 40, e ambos censurados, publicados postumamente pouco antes dos anos 1980.

Hilda Hilst é um exemplo de escritora que conseguiu captar o poder e fascínio exercido pela pornografia, transformando-a em algo licitamente consumível. A pesquisadora Érica Campos (2005) nos conta que, no ano de 1990, a poetisa, cansada da ausência de leitores do grande público, resolveu acrescentar uma pitada de obscenidades à sua escrita, dando adeus à literatura séria. Movida pelo ressentimento e pela vontade de ser lida, lançou-se na pornografia com sua trilogia dita obscena, composta de *Caderno Rosa de Lori Lamby*, *Contos de Escárnio / Textos Grotescos* e *Cartas de um Sedutor*. Sobre a primeira obra da trilogia, Gigante (2016) afirma:

A personagem de Lori Lamby, que encarna a imaginária, mas chocante situação de uma criança

induzida a prostituir-se, é a representação de uma realidade que, porquanto recusada e censurada pela sociedade, existe e persiste. Então a história de Lori, afastada da literatura 'bem comportada', é escondida por criar mal-estar. No entanto, constata-se na experiência empírica que o repúdio dialético e a censura não resolvem problemas sociais e psicológicos de uma humanidade que, frequentemente, se limita a ignorar cientemente, a pôr debaixo do tapete, questões que tem medo e receio de discutir. (GIGANTE, 2016, p.80).

Algumas publicações na atualidade contribuíram fortemente para dar visibilidade e popularidade à literatura erótica, como os *50 Tons de Cinza*⁶, caracterizando o gênero como uma maneira de despertar ou de instruir o leitor sobre práticas sexuais.

A pornografia começou a aparecer como gênero distinto de representação quando a cultura impressa possibilitou às massas a obtenção de escritos e ilustrações. No entanto, a promiscuidade das representações do obsceno – quando passou a ser possível exibir qualquer coisa para qualquer pessoa – gerou o desejo por barreiras, catalogações, novas classificações e censura. Em outras palavras, a pornografia como categoria regulamentada surgiu em resposta à ameaça de democratização da cultura.

E é neste ponto que entramos no tema do próximo subtítulo.

⁶ JAMES, E. L. *Cinquenta tons de cinza*. [1. ed.]. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012. 455 p., [21] p. (Trilogia cinquenta tons de cinza)

2.2 Conteúdo não recomendado para menores – Classificação e censura

O segredo do sexo não é, sem dúvida, a realidade fundamental em relação à qual se dispõem todas as incitações a falar de sexo – quer tentem quebrá-lo, quer o reproduzam de forma obscura, pela própria maneira de falar. Trata-se, ao contrário, de um tema que faz parte da própria mecânica dessas incitações: maneira de dar forma à exigência de falar, fábula indispensável à economia infinitamente proliferante do discurso sobre o sexo. O que é próprio das sociedades modernas não é terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como o segredo. (FOUCAULT, 2007, p. 39).

De acordo com Foucault (2007), a pastoral cristã inscreveu como dever fundamental a tarefa de fazer passar tudo o que se relaciona com o sexo pelo crivo das palavras, projetando ao que veio a ser uma literatura “escandalosa”. Desde então, o sexo tem sido a matéria privilegiada de confissão. A verdade serve de suporte ao sexo e às suas manifestações, e a confissão rege a produção do discurso verdadeiro sobre o sexo.

Nas palavras de Liguori, citado por Foucault:

Dizer tudo, não somente os atos consumados, como também os toques sensuais, todos os olhares impuros, todas as palavras obscenas..., todos os pensamentos consentidos. (FOUCAULT, 2007, p. 23)

Os pensamentos, as obsessões, as imagens, os desejos, as modulações, a qualidade do prazer que o contém, pedindo o maior e mais extenso

detalhamento, as menores circunstâncias. Dessa forma, constituiu-se um grande arquivo dos prazeres do sexo, até que a medicina, a psiquiatria e também a pedagogia começaram a solidificá-lo, reunindo com cuidado toda a lírica do despropósito sexual.

Atualmente, não há nenhuma legislação que regule a classificação etária de uma exposição, nem mesmo o Decreto-lei nº 23/2014, de 14 de Fevereiro, que diz:

Aprova o regime de funcionamento dos espetáculos de natureza artística e de instalação e fiscalização dos recintos fixos destinados à sua realização bem como o regime de classificação de espetáculos de natureza artística e de divertimentos públicos, conformando-o com a disciplina do Decreto-Lei n.º 92/2010, de 26 de julho, que transpõe a Diretiva n.º 2006/123/CE, do Parlamento Europeu e do Conselho, de 12 de dezembro de 2006, relativa aos serviços no mercado interno. (Diário da República, 1.ª série — N.º 32 — 14 de fevereiro de 2014.)

O Decreto-lei nº 23/2014 “está direcionado para espetáculos de natureza artística”, designadamente, “nas áreas do teatro, da música, da dança, do circo, da tauromaquia e de cruzamento artístico”, “bem como a exibição pública de obras cinematográficas e audiovisuais”, não havendo outra legislação que aborde a classificação etária de outros conteúdos culturais que não a legislação para espetáculos. Se há outra hipótese a considerar, é a nível constitucional.

Esta discussão extremamente válida nos dias atuais, mostra que vem ocorrendo com certa frequência diversas formas de censura aplicadas às expressões artísticas de cunho erótico ou sexual, que, segundo alguns, ferem a moral cristã. Vamos citar alguns casos polêmicos sobre o assunto:

No dia 15 de agosto de 2017 foi inaugurada a exposição *Queer Museu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, no Santander Cultural, em Porto Alegre. Em 270 trabalhos de 85 artistas, as obras abordavam a diversidade de expressão de gênero e o caráter patriarcal heteronormativo das coleções de arte. (BAREÑO, 2018, p.74) A mostra foi cancelada em 10 de setembro pelos organizadores após diversas manifestações nas redes sociais.

O Movimento Brasil Livre (MBL) foi um dos principais grupos a organizar protestos que acusavam as obras de fazer apologia à pedofilia e à zoofilia. O assunto foi parar no Congresso Nacional, e o curador da mostra, Gaudêncio Fidélis, foi convocado a depor. Não compareceu, mas denunciou a tentativa de criminalização da arte.

Logo em seguida, outro episódio causou repercussão. Em São Paulo, o artista carioca Wagner Schwartz foi intensamente atacado ao realizar uma *performance* inspirada na série de esculturas “Bichos”, da artista Lygia Clark, desenvolvida nos anos 1960. Tal *performance* era realizada a partir de chapas metálicas que eram manipuladas e manuseadas pelos espectadores para então se metamorfosear em diferentes formas ou “bichos”.

Nesta *performance* ocorrida no Museu de Arte Moderna (MAM), o artista em questão se apresentou nu junto a uma réplica plástica de uma destas esculturas e “permite a articulação das diferentes partes do seu corpo através de suas dobradiças”, segundo o próprio site do artista.⁷

Por meio deste trabalho, o artista se transforma numa escultura performática, que assim como as esculturas, requerem a interação do público e dos espectadores para tomar vida. O debate em questão resultou de vídeos e fotografias registrados na exibição, em que uma menina, aparentemente com não mais que cinco anos, aparece interagindo com o artista despido. A partir disto, acusações de pedofilia, intimidação e inadequação proliferaram-se nas redes sociais, apontando a instituição e o artista como agressores.

⁷ <https://www.wagnerschwarz.com/la-b-te>

O que deve ser ressaltado é que toda imagem, obra ou *performance* necessariamente precisa ser vista diante do contexto em que se insere. A *performance* foi realizada por um homem nu, mas um homem que neste contexto não deveria ser visto e entendido como figura viril de cunho erótico, e sim como o próprio ‘bicho’ das esculturas de Lygia Clark. O artista empresta seu corpo como meio artístico a ser trabalhado por aqueles que assistem e escolhem participar de sua *performance*.

O MAM em nota apontou que a sala estava devidamente sinalizada sobre o teor da apresentação, incluindo nudez artística, seguindo o procedimento regularmente adotado pela instituição. Segundo o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), os espaços devem indicar a restrição de idade sobre o conteúdo exibido.

Em setembro de 2017, o artista plástico cuiabano Gervane de Paula teve dois dos seus quadros censurados em uma exposição realizada no Shopping Pantanal. A confusão se deu após um cliente reclamar do trabalho do artista, dizendo que era inapropriado para as famílias que estavam no local.

Em nota, o shopping informou à reportagem que “o objetivo da exposição é dar espaço aos artistas locais e possibilitar que o público discuta e desenvolva senso crítico sobre os temas abordados nas obras. O shopping informa ainda que a exposição é aberta para visitantes de qualquer idade, mas que já estipulou uma classificação indicativa”.⁸

No início de outubro de 2017, a exposição do artista mineiro Pedro Moraleida, em Belo Horizonte foi alvo de protestos de grupos religiosos e políticos da bancada evangélica, afirmando que as obras incentivavam a pornografia e a pedofilia. O Palácio das Artes classificou a exposição como destinada a indivíduos maiores de 18 anos.

A assessoria de comunicação do Palácio das Artes lamentou o ocorrido e disse que o local tem tradição em receber todos os tipos de manifestação cultural, sem nenhum tipo de restrição e preconceito. De acordo com a assessoria, a

⁸ <https://www.folhamax.com/entrelinhas/shopping-de-cuiaba-estimula-pornografia/138940>

entrada para a galeria onde as telas estão expostas foi fechada e o acesso controlado para evitar risco de dano aos quadros.

A revista *Select* edição 37, publicada em dezembro de 2017, no auge destes acontecimentos, fez um levantamento de outras situações em que a arte teve que ceder à repressão: desenhos de pênis com terços católicos, de Márcia X foram retirados do CCBB/RJ em 2006; uma exposição inteira da artista norte-americana Nan Goldin foi cancelada por ter seu conteúdo desaprovado em 2011, mesmo tendo sido selecionada por meio de edital de patrocínio; espetáculos interrompidos pela polícia em 2014, sendo acusados de atentado ao pudor por conter cenas de nudez; em 2017, no Mato Grosso do Sul, uma artista que expunha uma obra buscando denunciar crimes contra a criança, tem sua obra apreendida sob a denúncia de apologia à pedofilia.

Como podemos perceber a partir destes fatos, a intolerância acaba levando a casos extremos não havendo meios para os artistas se expressarem ou mesmo se defenderem. A nudez associada ao sexo é um tabu que precisa ser debatido mais abertamente, e a arte é o melhor meio para isto.

Nosso artista pernambucano Gil Vicente é criador de diversas obras de arte polêmicas, e, curiosamente, notamos que a *Série Suíte Safada*, cujo teor dos desenhos – imagina-se – causaria grande reboleio de grupos religiosos e visitantes mais conservadores da 29ª Bienal de São Paulo, não foi o centro das atenções, e sim, a *Série Inimigos*. (figuras 18 e 19).

É num contexto tenso que podemos apreender a série de desenhos singular, de 2005/2006, na qual o artista assume o papel de assassino de diversos dirigentes políticos, a carvão sobre papel, e em tamanho próximo do real. Se utilizando de faca ou revólver, de frente ou de costas, ele aponta para importantes figuras públicas como o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, seu sucessor Luiz Inácio Lula da Silva, a rainha da Inglaterra Elizabeth II, o ex-presidente americano George W. Bush e até mesmo o Papa Bento XVI.

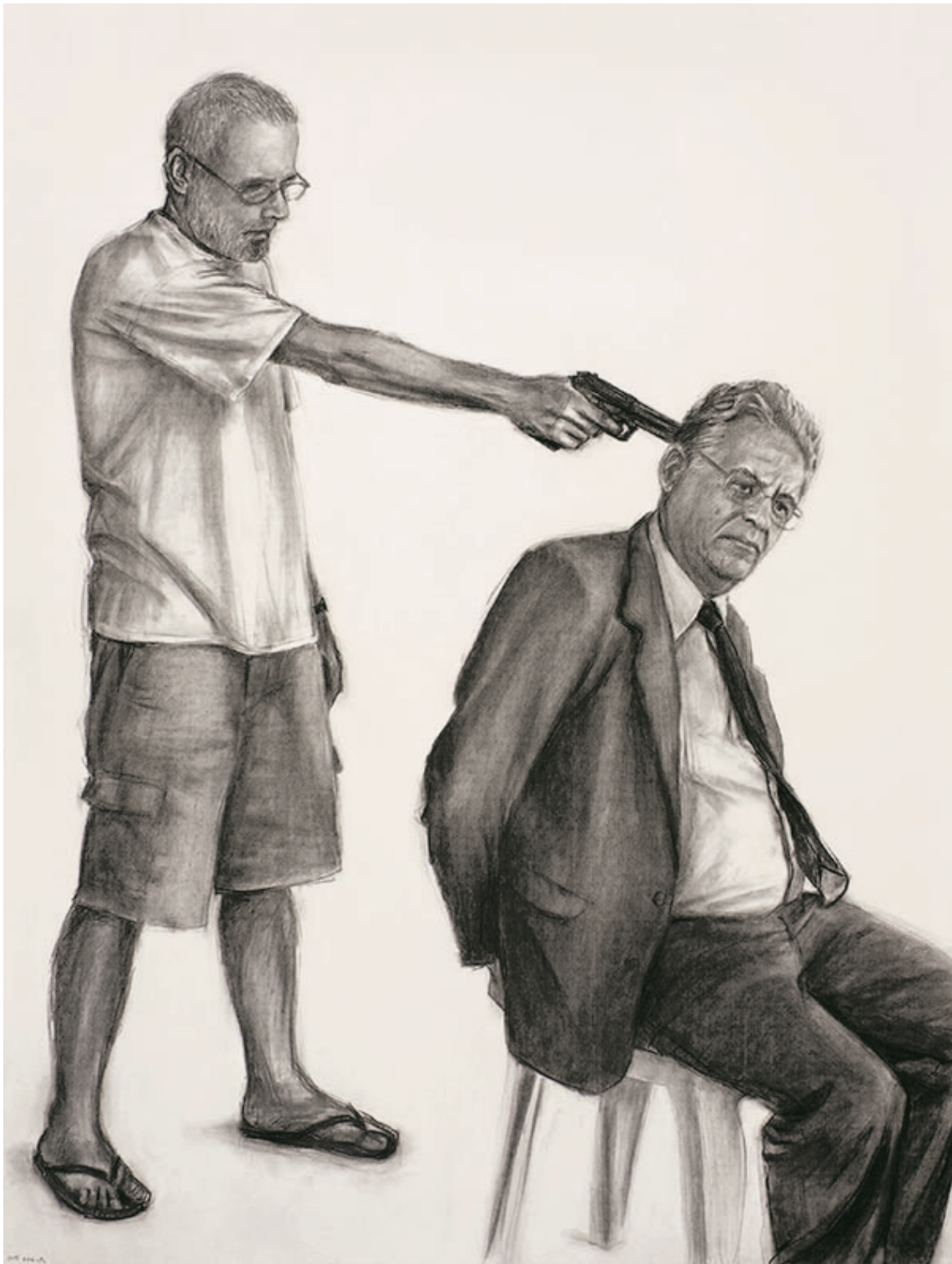


Figura 18 - VICENTE, Gil. *Autorretrato matando Fernando Henrique Cardoso*, carvão sobre papel, 200 x 150 cm, 2005.



Figura 19 - VICENTE, Gil. *Autorretrato matando Lula*, carvão sobre papel, 200 x 150 cm, 2005.

Em interessante texto sobre a série *Inimigos* que integrou a apresentação do curador e crítico de arte Moacir dos Anjos no seminário *Arte e Crime*, realizado na Fundação Joaquim Nabuco, em março de 2008, e posteriormente publicado no site do artista, Gil Vicente afirma:

E é esse espectro de orientações ideológicas dos retratados que sugere que o que está em jogo nesse trabalho é menos a afirmação de uma causa mais precisa e mais o repúdio, no campo do simbólico, a qualquer forma de exercício institucionalizado de poder. Fica patente aqui, portando, o cansaço do artista com os modos de representação política vigentes e uma desilusão profunda com a possibilidade de mudanças através de lideranças formalmente constituídas. [...] Gil Vicente não busca, evidentemente, a confusão entre arte e crime, mas antes a substituição do crime como um ato pela criação de sua imagem explícita. O anuncia, mas imediatamente o sublima como signo suspenso em um tempo impreciso. Em vez da faca na carne, o risco do carvão no papel. Em vez do tiro à queima-roupa, o traço escuro que marca fundo quem o segue com o olho sobre o suporte claro. Considerando, contudo, o caráter ofensivo e agressivo desses desenhos para com os retratados, é somente a sua inscrição no campo expressivo da arte e, simultaneamente, no do embate democrático de juízos que impede que esses trabalhos sejam, também eles, tomados como atos criminosos. (2010)

Durante o período em que ficaram expostas, vários grupos se posicionaram contra a exposição das referidas obras, inclusive o presidente da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), afirmando em nota que as obras faziam apologia à violência e ao crime, ameaçando processar a Fundação Bial.

Para Gil Vicente esta ação nos remete ao retorno da ditadura, e questiona: “Qual é o crime maior, criar ficção ou o roubo de dinheiro público dos nossos políticos?” Felizmente a curadoria da Bienal manteve sua posição em não

retirar as obras considerando que seria um crime contra a liberdade de expressão do artista pernambucano.

3. LIMITES E TRANSGRESSÕES: O UNIVERSO DE GIL VICENTE

(...) esse aparente dissenso, creio, é o que bem explica a figura complexa e receptiva do artista, cuja força carismática e humor ímpar sobrepõem camadas tênues e porosas entre o Gil pessoal e o Gil social. É preciso atenção e delicadeza para conhecer. Aos amigos que convivem de perto, nos momentos reflexivos, ele frequentemente relembra e dá a letra: 'Eu até pareço uma figura divertida e leve, mas sinto tudo com uma dificuldade muito grande, eu tenho uma vida interior muito atormentada e tumultuada. A minha lama interior é muito lamacenta (risos), as minhas partes sombreadas... a área de sombra é muita'.

Flora Assumpção

Em ensaio publicado na *Revista Continente*⁹, escrito pela artista e professora Flora Assumpção, que acompanha de perto o dia a dia de Gil Vicente, notamos que talvez no Recife seja mais habitual que os jovens estudantes de arte ou artistas em início de carreira tenham um contato mais próximo com os artistas já consagrados, os ditos “grandes mestres”, do que em outros circuitos de arte, como o próprio Gil descreve abaixo:

Quando cheguei do sul das Minas Gerais para estudar artes visuais em São Paulo, e me desvairi a ver exposições de arte contemporânea para me atualizar do que não havia – nem há – em minha pequena cidade interiorana, eu não podia imaginar que viria a conhecer pessoalmente muitos dos artistas cujas obras

⁹ <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/205/no-atelie-de-gil-vicente>. /> Acesso em 12 jan. 2019.

estava vendo em museus, centros culturais, instituições e galerias de arte.¹⁰

Gil relata desta forma seu contato com a arte desde o início, contando como algumas obras o atingiam, outras, nem tanto:

Umas, por gostar, outras, pela estranheza ou segura asséptica para meus primeiros passos. Muitos nomes novos para lembrar, muita arte para apreender tudo. Cerca de meia dúzia de artistas, talvez, me impactou mais. Ou se destacou, de um jeito ou de outro, do todo ainda confuso e disforme daquelas informações todas. Não poderia, então, imaginar a vivência próxima que eu teria, por tantos anos, com ao menos dois daqueles artistas.¹¹

Lama escura interior é um termo usado por Gil Vicente para dizer do cerne de muitos dos seus trabalhos, que contém peso, e são, ao mesmo tempo dramáticos e expressivos, que falam do inominável dos sentimentos humanos.

Nas próximas páginas vamos adentrar no universo do artista, percorrendo os anos que se passaram desde sua primeira mostra até uma possível compreensão dos caminhos que Gil escolheu para chegar até aqui, em *Suíte Safada* e o que sucedeu nos anos seguintes até os dias atuais.

¹⁰ <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/205/no-atelie-de-gil-vicente>. /> Acesso em 12 jan. 2019.

¹¹ Idem.

3.1 Antecedentes: considerações sobre a trajetória do artista

Quando lançamos o nome do artista em sites de busca da internet, imediatamente o encontramos associado ao termo “polêmico”. O que nos soa irônico, é que a polêmica em questão gira mais – para não dizer apenas – em torno da Série *Inimigos*, como discorremos no capítulo 2, do que da Série de desenhos *Suíte Safada*. Na fala do artista em entrevista anexa gentilmente concedida a nós, ele confirma:

Os inimigos, que até eclipsaram a Suíte Safada nesta mesma bienal (29ª Bienal de Arte de São Paulo, 2010). A polêmica da violência dos pretensos assassinatos sem classificação etária causou mais barulho do que a Suíte Safada que estava com indicação na entrada da sala para maiores de idade.

Quanto à série *Inimigos*, Gil conta no ensaio da *Revista Continente* que as pessoas continuam pedindo a ele que *mate* mais políticos, continuando a produzir os autorretratos matando figuras públicas influentes. Apesar de seu descontentamento com a política, ele afirma que já fez a sua parte, senão a lista jamais teria fim.

Nascido no Recife, no ano de 1958, Gil Vicente Vasconcelos de Oliveira iniciou a carreira de artista cedo. Em um trecho do documentário ¹² feito por Grima Grimaldi e Paulo Macedônia, Gil Vicente relembra sobre sua iniciação nas artes plásticas:

Eu comecei meus estudos na Escolinha de Arte do Recife. Eu tinha 12 anos e estudei lá até 17... 18 anos. Esse foi um período assim que eu acho muito importante na minha formação porque eu não fui para a

¹² *Gil Vicente - Ofício e Silêncio*, de Grima Grimaldi e Paulo Macedônia, publicado em 2013. Link de acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=kG2bpl2QP6Y/>> Acesso em 26 jan 2019.

Escolinha de Arte pra aprender a pintar, nem pra aprender técnicas artísticas. Evidentemente eu só saquei isso depois, mas na escolinha de arte que a orientação que recebi era muito mais de através da arte encontra a minha personalidade, me encontrar comigo mesmo e por isso eu acho que essa formação foi muito importante. Gil Vicente¹³

Selecionamos declarações expressivas de artistas que aparecem no documentário *Gil Vicente Ofício e Silêncio*:

Na pintura de Gil há um diálogo muito significativo entre forma e espaço vazio. É tão expressivo e comunicativo quanto a própria forma. E não é fácil essa dominação do vazio para fazê-lo significar.¹⁴

Ana Mae Barbosa, pesquisadora de arte.

Pintura que evolui no ponto de vista de cor, das texturas, e essa postura de assumir o que ele gosta de fazer.¹⁵

Siron Franco, artista.

A descoberta de detalhes, de sutilezas cromáticas e de tratamentos na pele da tela que evidenciam um enorme requinte, uma busca de elevação através da obra de arte.¹⁶

Paulo Klein, crítico de arte.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

Ele não é uma artista erudito ou literário, ele chega a certas atmosferas a partir do próprio ofício.¹⁷

Frederico de Moraes.

Como vimos em sua afirmação, a partir dos 14 anos Gil já frequentava ateliês livres na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), praticando desenho e pintura de observação e outras técnicas como gravura em metal e litografia. Como resultado de que estava no caminho certo, aos 17 anos é premiado duas vezes em salões de arte, e aos 20 anos de idade realiza sua primeira mostra individual, intitulada *Pinturas, desenhos e gravuras*, na Galeria Abelardo Rodrigues, no Recife.

Do início dos anos 1980 até 1985 ele se dedica exclusivamente às artes plásticas, sendo fortemente influenciado pelos artistas José Cláudio e Francisco Brennand, expondo principalmente litografias em salões de arte, e desenhos e pinturas em outras mostras, tendo recebido bolsa do governo francês para estudar na Escola de Belas-Artes de Paris, no mesmo período. Gil cresceu vendo as obras destes artistas, e visitava suas exposições - que eram frequentes, tornando-se amigo deles e frequentando seus ateliês. Cresceu neste ambiente pernambucano, se alimentando do que acontecia no seu estado como uma referência local forte lhe marcando definitivamente.

A partir da segunda metade da década de 1980, ele se dedica à pintura, praticando ao ar livre junto aos artistas Gilvan Samico, Luciano Pinheiro e Guita Charifker, o que lhe rendeu participação em tabloide mensal, e outras exposições.

O artista se define limitado às técnicas tradicionais da pintura e do desenho, afirmando não conseguir se relacionar com o trabalho tridimensional. Ele justifica esta afirmação dizendo que pode ser uma maneira de fugir da realidade e partir para a representação da realidade, que é mais fácil, segundo

¹⁷ *Ibid.*

ele. A escolha do papel como suporte frequente de muitas obras também indica a direção de contato com o outro. Gil Vicente afirma:

*O papel é mais íntimo de qualquer um, de toda pessoa, todo mundo já viu, tocou, manuseou papel muitas vezes na vida, toda gente sabe o que é pape.*¹⁸

E prossegue, na insistência da planaridade de sua arte:

*O papel é plano. E eu sou totalmente plano, minha arte é plana, acho que eu nasci destituído da terceira dimensão. Até na minha fotografia, tudo que vi e registrei era plano, gráfico.*¹⁹

De fato, o artista tem forte tendência à bidimensionalidade, como podemos notar em suas fotografias (*figura 20*), nas quais seu olhar funde planos e cria silhuetas e vultos, massas de cor, figuras inexistentes, mas que estão lá, à disposição do olhar atento. “*Eu não procuro nada, mas encontro tudo*”, é o que Gil Vicente – que não perde um jogo de palavras – declara sobre quando sai para fotografar, atividade assídua para ele há mais de uma década.

Gil Vicente não diversifica muito o uso de materiais e explora o que pode ser tirado apenas do carvão e do nanquim – por acreditar, como ele mesmo diz, que através da insistência e da economia ele consegue ir mais fundo.

A artista e assistente de ateliê de Gil, Flora Assumpção, em seu ensaio²⁰, observa sobre este aspecto relativo à bidimensionalidade:

Apesar da enfática negação da escultura ou do tridimensional, observo que, além da experimentação escultórica que Gil fez com “esqueletos” de cadeiras,

¹⁸ <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/205/no-atelie-de-gil-vicente.> /> Acesso em 12 jan. 2019.

¹⁹ Idem.

²⁰ Idem.

numa grande estrutura de ferro e a numerosa quantidade de objetos encontrados que seleciona, apropria-se e expõe nas paredes e bancadas do ateliê, ele fez os *Inimigos* em tamanho real, escala 1:1 e que isso indica um pensamento espacial tridimensional no todo do projeto dessa série de autorretratos. Afinal, seriam autorretratos em quaisquer dimensões, mas o impacto na realidade do espectador é outro, pela recriação da espacialidade em tamanho real. Ele concorda com a observação, mas meio displicente e sem crer que sua planaridade – tão almejada e cultivada – seja afetada por isso.



Figura 20 - VICENTE, Gil. Aula de desenho e pintura, 2011, fotografia, 30 x 40 cm.

O artista atém-se inovando pouco com misturas de materiais e suportes. Na série intitulada *Sessenta cabeças e outros desenhos*, (figura 21) de 1997, utiliza nanquim e carvão sobre papel branco, fazendo um jogo de contrastes, onde o fundo preto instaura uma profunda solidão que envolve as figuras.



Figura 21 - VICENTE, Gil. *Sessenta cabeças*, 1997, nanquim sobre papel, 76x56 cm

Em 2009, o artista inicia uma longa série de pequenas monotípias em nanquim sobre papel, intitulada *Espelho meu* (figura 22), que consiste em desenhos espelhados (duas folhas de papel duplicadas), compostos pelas marcas estampadas por linhas de espessuras variadas embebidas em nanquim com várias gradações de preto e cinza.

Seja na operação visual de mapear cenas nos desenhos dos “rios” brancos entre textos de páginas de livros que originaram a *Suíte safada*, seja em *Espelho meu*, estas séries justificam o interesse de Gil pelo teste de Rorschach²¹, transformando-o em obra.

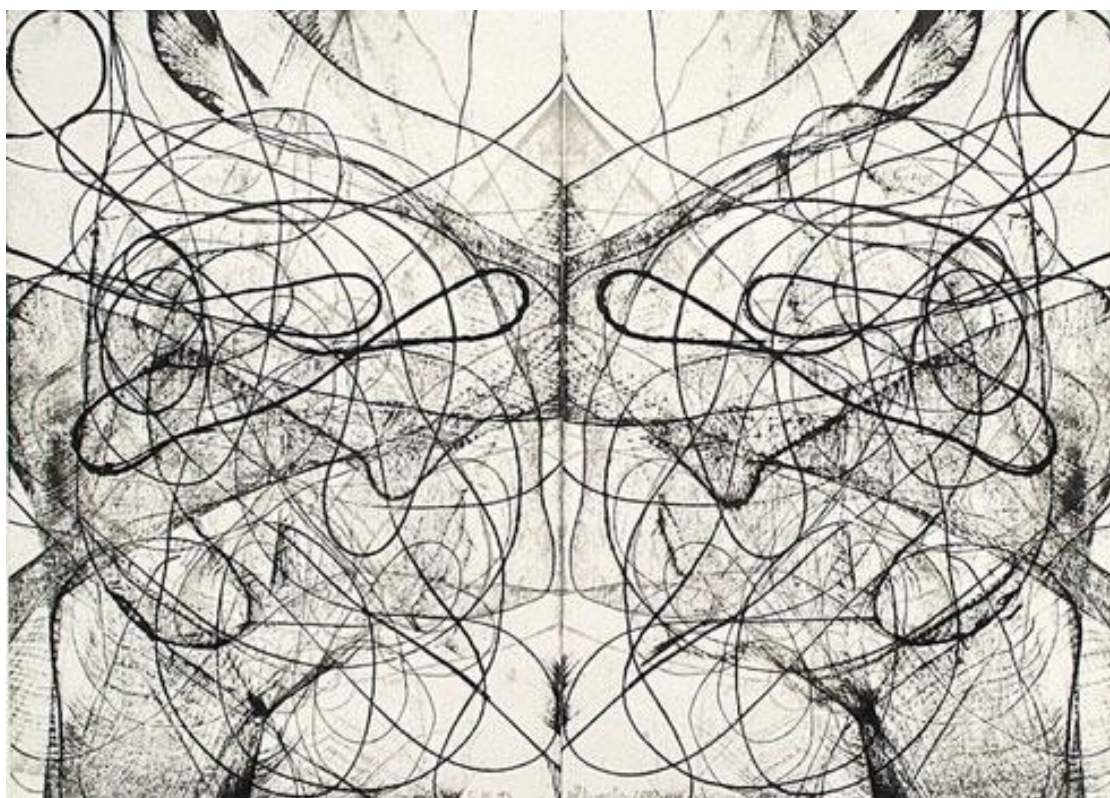


Figura 22 - VICENTE, Gil. *Espelho meu*, 2009, nanquim sobre papel, 21x30 cm.

²¹ O teste de Rorschach (popularmente conhecido como "teste do borrão de tinta") é uma técnica de avaliação psicológica pictórica, comumente denominada de teste projetivo, ou mais recentemente de método de autoexpressão. Foi desenvolvido pelo psiquiatra e Psicanalista suíço Hermann Rorschach, em 1918. O teste consiste em dar respostas sobre com o que se parecem as dez pranchas com manchas de tinta simétricas. A partir das respostas, procura-se obter um quadro amplo da dinâmica psicológica do indivíduo.

A partir dessas monotipias, o artista desenvolveu, por quase dois anos, encerrando em meados de 2017, um projeto de pesquisa em monotipias em grande formato, com apoio do Funcultura/Governo do Estado de Pernambuco, e que terminou com um retorno ao guache.

A temática permanece próxima em outras séries, e, na série aqui elencada para nos aprofundarmos, o artista cobre de nanquim páginas de livros e desenha sobre elas conteúdo pornográfico, deixando descobertas palavras que revelam uma safadeza oculta nesses veios. Gil afirma em entrevistas não ter lido em vida uma pilha maior que 2 metros de altura, se declarando ser muito distraído ao ler. Obviamente não foi a falta de leitura que culminou na criação da série, mas seu interesse no assunto possibilitou que ele enxergasse estas imagens entre as frases dos livros, gerando a série *Suíte Safada*, que nos aprofundaremos no próximo subtítulo.

3.2 A poética do artista na série *Suíte Safada*

Das crônicas de Charles Bukowski aos traços sacanas de Carlos Zéfiro, é só um pulo que Gil Vicente deu. Palavras e desenhos safados, fodidos, suados. Aqui compaixão já não cabe, nem há tempo pra coisa de culpa ou recato. O que vale é celebrar o gozo... se possível de vera. E se não for, que vá à merda a verdade. Linguagem e carne em cópula.

Moacir dos Anjos²²

²² *Suíte safada Gil Vicente*, 29 Bienal de São Paulo, São Paulo, 2010.

Conforme vimos no segundo capítulo desta dissertação, a aproximação das obras que compõem a série *Suíte Safada* da literatura se dá por utilizarem o livro como objeto e suporte, mas não *somente* por isto, como também por sua semelhança com a técnica de ilustração dos cordéis.

Em páginas de livros contendo entrevistas diversas com autores renomados mundialmente, ele cobre palavras com nanquim preto, revelando desenhos ora escondidos nas entrelinhas do texto, deixando à mostra alguns pequenos fragmentos, que descontextualizados do original, ganham novo significado, quando se tornam naturalmente associados à imagem que ali surgiu.

Como Gil se julga um leitor distraído, ao percorrer os olhos nas páginas de livros, os espaços em branco se sugeriam para seus olhos formando imagens que ele mesmo não poderia criar.

Toda página de texto é também um desenho. Ela contém diversos “rios” brancos que são formados pela soma dos espaços entre as palavras de cada linha. Estes rios se exibem sinuosamente no sentido vertical da página e são opostos à horizontalidade onde o texto corre e constrói o seu sentido.²³

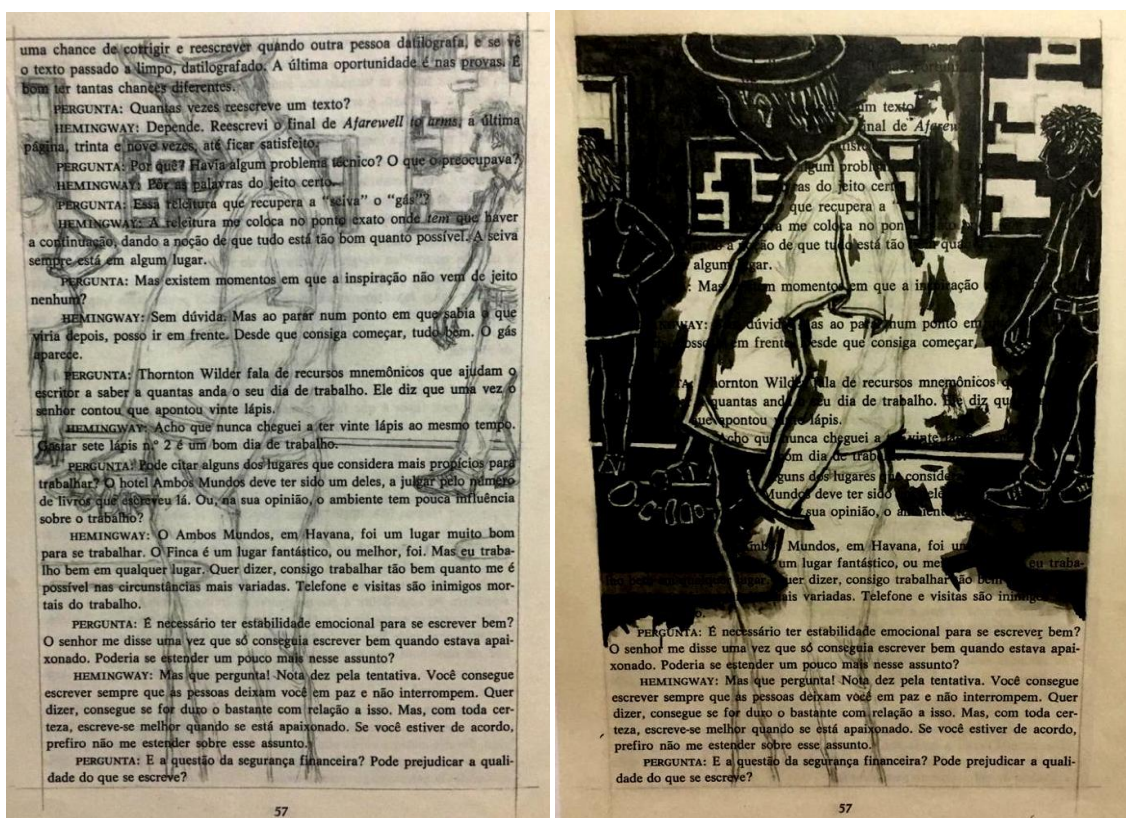
O processo de criação costuma ser mais rico e criativo do que ele mesmo poderia prever, vendo figuras em ângulos e perspectivas nunca antes imaginados, como num jogo estimulante de limites e desafios. Em seu catálogo, Gil fala sobre tal processo e sua relação com ele:

Essas dificuldades também são bem vindas porque me proíbem de utilizar soluções fáceis. Desenho onde posso, não onde quero, e isso traz mais diversão a esse jogo, no qual o prazer é censurar com tinta preta tudo que julgo impróprio ao meu objetivo naquela página, e perverter o sentido e o conteúdo originais

²³ *Suíte safada Gil Vicente*, 29 Bienal de São Paulo, São Paulo, 2010.

daquele texto. Também gosto de chamar estes trabalhos de desenhos negativos.²⁴

Observamos as palavras que o artista se utiliza para descrever o próprio processo criativo: *diversão, prazer, censurar o impróprio, perverter*. Todos estes termos ajudam a cunhar as características desta série, e compõem o corpo desta pesquisa.



Figuras 23 e 24 - VICENTE, Gil. *Eu trabalho bem em qualquer lugar. Série Suíte Safada*. Nanquim sobre página de livro. Dimensões 22,5 x 15,7 cm. 2007/2010.

Nas *figuras 23 e 24*, podemos compreender como se deu o processo criativo desta série, que não é recorrente na temática utilizada pelo artista, como vimos no subtítulo anterior, quando tratamos dos seus antecedentes.

²⁴ *Suíte safada* Gil Vicente, 29 Bienal de São Paulo, São Paulo, 2010.

As imagens decorrem de um jogo, fazendo com que os espaços vazios sugiram cenas de personagens flagradas no ato, contendo narrativas concisas relatando as mais diversas perversões: amantes submissos, subjulgados em relações desiguais de poder ou consentindo em agressões sádicas, como vimos no segundo capítulo esta questão. O jogo segue com a escolha das frases formadas pelos fragmentos de textos que tem significado ambíguo, obsceno.

Apesar de já termos trabalhado a conceitualização dos termos em um momento anterior, acreditamos ser interessante citar como o artista plástico Paulo Rafael, em artigo publicado no website²⁵ do artista, define o termo *obsceno* com relação à série em questão:

Obsceno significa aquilo que fere o pudor, impuro, desonesto, ou aquele que profere ou escreve obscenidades. A palavra obsceno e suas derivações apresenta outros significados importantes e alguns problemas. Procurando por sua origem latina, encontramos que obsceno significa colocar alguém diante da lama. Por outro lado, podemos encontrar também que o obsceno é aquilo que deve ser afastado da cena. A palavra é rica e mesmo uma certa obscuridade de sua origem a enriquece de significados.

Portanto, a obscenidade da obra retorna ao campo subjetivo do espectador, pois essas fronteiras dependem do contexto cultural e/ou dos olhos do observador, dos sentidos, do repertório, da (de)formação de quem vê, embora, isto não interesse necessariamente ao artista. A curadora de arte Silvia Paes Barreto reforça a relação de obscenidades das obras, quando as imagens surgidas pela inundação generosa de nanquim se juntam às frases, tornando as figuras como espécies de gatilhos para ativar a imaginação erótica de quem as frui. Ainda nas palavras da curadora, que descreve em síntese este ponto de encontro nas obras da série:

²⁵ http://www.gilvicente.com.br/alheio/texto_paulo.html.

A conjunção de imagem e texto pode vir a conotar solidão, culpa, conflitos entre a moral e o desejo. Temas que aludem à certa tensão na busca pelo prazer. Contudo, uma vez que as referências a perturbações da alma são parte da aproximação factual da vida, resultam instrumentais à descrição da sacanagem generalizada, foco principal do artista. As breves ficções apresentam um painel de obscenidades e um leque variado de vivências da sexualidade; a tipificação das taras, vícios e prazeres estão a serviço da fabulação erótica daquele cujo potencial para imaginar cenas lúbricas parece ilimitado.²⁶

Considerando o laborioso trabalho na execução dos desenhos que compõem a série *Suíte Safada*, a longa demanda e as dificuldades impostas pelo regime duro adotado, o resultado admite uma leitura de que as séries eróticas são um contraponto, em que vemos os impulsos do corpo e da carne desbancando os do intelecto, como uma espécie de intervalo prazeroso entre assuntos mais sérios.

Outra curadora, Clarissa Diniz, comenta a série em questão:

Como pornografista, na série *Suíte Safada*, Gil Vicente simultaneamente age por subversão e desvelamento. Ora ele nos inspira insubordinação às leituras instituídas – ao manipular e modificar palavras e intenções alheias –, ora nos faz crer em seu potencial delator – ao possibilitar que sejam escancarados sentidos e formas antes ocultos nas entrelinhas. Qual seja a impressão suscitada, ambas hão de se encontrar em algum dos guetos fascinantemente devassos da linguagem.²⁷

²⁶ http://gilvicente.com.br/textos/desenos_flagrados-silvia_paes.pdf

²⁷ http://gilvicente.com.br/textos/suite_safada-clarissa_diniz.pdf

Mesmo sendo um artista que escolheu se limitar à natureza plana do papel e da tela, algo bastante carnal repercute da série. A possibilidade da libido do espectador ser acrescida ao desfrute destes desenhos nos remete à sua essência constituinte, que, podemos, dizer, trata-se do desejo do artista, em ver realizados os produtos de sua fantasia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho que percorremos para concluir esta dissertação foi de grande valia para nossa experiência acadêmica, em razão não só pelo aprendizado, mas também pelo olhar sobre este artistas e da possibilidade de termos contribuído para que a pesquisa nestes termos não se encerre aqui.

Evidentemente, o contexto para tal tipo de pesquisa não foi fácil no passado e continua sendo difícil hoje. O desafio se tornou maior ao optarmos por abranger também o termo *obscenidade* no meio da pesquisa, pois acreditamos ser necessário explicitar seu sentido para compreendermos melhor as obras e a série estudadas aqui. A complexidade aumentou na medida em que notamos que o próprio artista não se considera pornográfico, e ocupa uma posição considerada como erótico nas exposições de arte contemporânea.

Devemos considerar nesta breve reflexão que as circunstâncias atuais para se expor um trabalho de cunho erótico ou pornográfico são complicadas devido à onda de censura que vem abarcando não só a América Latina como o mundo inteiro, conforme observamos no segundo capítulo, o que pode acarretar em dificuldades futuras tanto para artistas exporem, quanto para pesquisadores irem além.

A escolha do objeto de pesquisa se deu no ano de 2010, quando nos deparamos com a série *Suíte Safada* exposta na 29ª Bienal de Arte de São Paulo, em contraponto à outra série exposta na mesma ocasião, intitulada *Inimigos*, que repercutiu muito mais do que a série escolhida como tema desta pesquisa.

Ao visitar o website do artista e conhecer seus antecedentes, percebemos que toda sua produção é pensada não só para o momento em que ele vive, apesar de ser uma expressão do artista sobre o mundo. Esta impressão se confirma ao termos realizado uma entrevista via e-mail com o artista, e nos informarmos através de entrevistas e documentários divulgados na rede de internet.

Este estudo, que não consideramos concluído, tratou do erotismo e da pornografia na arte, apontando os elementos que forneciam conotação erótico-pornográfica nas obras mostradas, dando destaque à série *Suíte Safada* de Gil Vicente. Fizemos apenas um recorte dentre o imenso processo criativo do artista e não tomamos a posição de resolver o problema em absoluto, mas apenas articulando para possíveis continuações futuras.

Esperamos assim, contribuir para que haja melhor reflexão, compreensão, questionamento e expressão de questões relativas aos conceitos de erotismo e pornografia no viés das artes visuais, podendo contribuir para a elaboração de outros trabalhos, com efeito, para debater e fomentar discussões referentes a estes termos.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno Cesar. *O Olhar Pornô: A representação do obsceno no cinema e no vídeo*. São Paulo: Mercado de Letras, 1996.

ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

ALEXANDRIAN, Sarane. *História da literatura erótica*. Paris: Seghers, 1989.

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *O Erotismo: Seguido de Reflexões Sobre o Problema do Amor*. São Paulo: Princípio, 1991.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea. Uma história concisa*. 2ª Ed. – São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. *Guia de História da Arte*. Trad. M. F. Gonçalves de Azevedo. 2ª ed. - Lisboa: Estampa, 1992.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 3ª Edição - Lisboa: Antígona, 1988.

CANTON, Katia. *Corpo, identidade e erotismo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CEARA. SECRETARIA DE CULTURA, Desporto e Promoção Social. *Antologia da literatura de cordel*. Fortaleza, CE, 1978. v.1

DIÉGUES, Manuel. *Ciclos Temáticos da Literatura de Cordel*, in *Literatura Popular em Verso - Estudos*, Rio, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, Tomo I, p.14.

EYSENCK, H. J. *Sexo, Pornografia e Sexualidade: Consequências sociais da Psicologia Moderna*. São Paulo: Ibrasa, 1976.

FLUSSER, Vilém. Texto / Imagem Enquanto Dinâmica do Ocidente. In Cadernos Rioarte, Rio de Janeiro, ano II, n.5, jan., 1996

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade II: os usos dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

_____. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro/São Paulo, Paz e Terra, 2017.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Tradução de Paulo Dias Correa. - Rio de Janeiro: Imago, 2002.

GERBASE, Carlos. *Imagens do sexo: as falsas fronteiras do erótico com o pornográfico*. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, dez. 2006. [Data de consulta: 24 de agosto de 2017] Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495550187006>>

HILL, Charlotte. WALLACE, William. *Erótica: Uma antologia ilustrada da arte e do sexo*. Tradução: Elis Abreu – Rio de Janeiro: Ediouro, 2003

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2002.

HUNT, Lynn - Organização. *A invenção da pornografia*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

HYDE, H. Montgomery. *Historia de la Pornografia*. Madrid: Pleyade, 1973.

MERLEAU-PONTY. *O Olho e o Espírito*. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MORAES, Eliane & LAPEIZ, Sandra. *O que é Pornografia*. São Paulo: Abril Cultural Brasiliense, 1985.

NÉRET, Gilles. *Arte Erótica*. Colônia: Taschen, 2004.

NETO, Alberto Ribeiro; CECCARELLI, Paulo Roberto. *Internet e pornografia: notas psicanalíticas sobre os devaneios eróticos na rede mundial de dados digitais*. Reverso, Belo Horizonte, v. 37, n. 70, p. 15-22, jun. 2015. [Data de consulta: 24 de agosto de 2017] Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010273952015000200002&lng=pt&nrm=iso>.

NUNES. Ebano. *O Cinema Obsceno em Conflito: a história diante das fontes de pornografia e erotismo*. Cadernos do Tempo Presente, n. 17, set./out. 2014.

PAULA, M. L. B. C. de. *The artistic worlds of Milton Dacosta*. Perspectivas (São Paulo), v.17-18, p 267-285,1994/1995.

PAZ, Octavio. *Um mais além erótico: Sade*. São Paulo: Mandarin, 1999

PLATÃO. *O Banquete; ou, Do Amor*. Platão; tradução Prof. J.Cavalcante de Souza. 8ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

PRADA, Nancy Prada. *¿Qué decimos las feministas sobre la pornografía? Los orígenes de un debate*. In: La manzana de la discordia, Enero - Junio, Año 2010, Vol. 5, No. 1: 7-26

SADE, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma*. 2º ed. Trad. João M. P. de Albuquerque. São Paulo: Hemus, 1969

SONTAG, Susan. *A Vontade Radical*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

_____, Susan. *A imaginação Pornográfica*. In: A vontade radical. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TEIXEIRA, Coelho Neto. *Obscenas* IN FERREIRA, Jerusa P. e MILANESI, Luís (orgs.), *Jornadas Impertinentes: o Obsceno*. São Paulo: Graal, 1980.

WINCKLER, Carlos Roberto. *Pornografia e Sexualidade no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

VÍDEOS

Gil Vicente - Ofício e Silêncio, de Grima Grimaldi e Paulo Macedônia. Link de acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=kG2bpl2QP6Y/>> Acesso em 26 jan 2019

SITES

<https://www.wagnerschwarz.com/la-b-te>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7660/gil-vicente>

VICENTE, Gil. Entrevista com Mário Hélio. *Revista Continente Multicultural*, Recife, jan. 2001. Disponível em: <
http://www.gilvicente.com.br/percurso/percurso_continente.html >. Acesso em: 23 jun. 2009.

<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI4692235-EI6581,00-Gil+Vicente+Obras+sao+protesto+movido+pelo+meu+desencanto.html>

<https://veja.abril.com.br/entretenimento/gil-vicente-comemora-a-repercussao-gerada-com-a-oposicao-da-oab/>

<http://olhardireto.com.br/noticias/exibir.asp?id=438349>

CATÁLOGOS

Féminin - Masculin, Le sexe de l'art, Forum, Galerie de la Tour - Centre Georges Pompidou, Paris, 1995/1996.

Suíte safada Gil Vicente, 29 Bienal de São Paulo, São Paulo, 2010.

MONOGRAFIAS E DISSERTAÇÕES

BAREÑO, Cesar Augusto Giraldo. *Você penduraria essa fotografia na sala de estar da sua casa? Aproximações à fotografia erótica latino-americana*. 2018. 105 fls. Universidade Federal do Espírito Santo.

CAMPOS, Érica Cristina Procópio. *Do obsceno à cena*. Juiz de Fora: UFJF; FACOM, 2.sem. 2005. 58 fls. Projeto experimental do Curso de Comunicação Social.

GIGANTE, Matteo. *Hild Hist e a 'Obscena Lucidez': Entre recepção e repressão*. 2016. Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras.

TERÇA-NADA. Marcelo. *Livro-Objeto/Poesia Objeto*. 2000. Monografia – Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes.

PERIÓDICOS

<https://www.select.art.br/censura-moralismo-contra-arte/>

<https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/205/no-atelie-de-gil-vicente>

ANEXO – ENTREVISTAS

A primeira vez que tive contato com obras do artista Gil Vicente, foi na 29ª Bienal de São Paulo, em 2010, quando me deparei com uma sala avisando ter conteúdo impróprio para menores de 18 anos, repleta de páginas de livros emolduradas, até então sem entender o processo criativo. Os desenhos negativos me encantaram e, desde então, ficaram em minha mente, passando a me interessar cada vez mais pelo assunto.

No dia 12 de dezembro de 2017, entrei em contato com o ateliê do artista, que, gentilmente aceitou conceder-me uma entrevista de forma virtual, resultando no que vem exposto a seguir:

Pamela Reis – Como e quando surgiu a série *Suíte Safada*?

Gil Vicente - Foi lendo um livro de Gestalt Terapia Explicada, de Frederick Pearls, e comecei a observar os rios de textos, os espaços brancos entre as palavras... e foram surgindo as imagens.

PR - Há alguma outra produção sua com tema semelhante ao de *Suíte Safada*?

GV - Houve uma série semelhante no processo criativo e tema que foi anterior e se chamava “*Leia o livro, veja o filme*”, e algumas imagens posteriores com alguma relação temática e/ou mesma solução visual, mas não é a mesma obra. *Suíte Safada* mesmo, só esta.

PR - É uma série fechada ou contínua?

GV - Fechada, mas por vezes penso em fazer uma 2ª edição em algum momento ainda indefinido.

PR - A série este exposta em algum lugar? Se não, quando e onde foi exposta pela última vez?

GV - Foi exposta na 29ª. Bienal e vendida durante esta bienal, na sequência foi entregue para a compradora.

PR - Já foi vendida alguma obra? Qual o público-alvo comercialmente falando?

GV - A série foi totalmente vendida, unida, é inseparável. Foi uma mesma compradora, da Suíça.

PR - Você considera esta Série erótica ou pornográfica? Ou os dois? Justifique sua resposta.

GV - Acho que está longe das 2 coisas, porque se trata de arte. É parado e diferente de outras mídias. A intenção quando fiz as imagens não era estimular a atividade sexual, fosse solitária ou acompanhada. Tem cenas explícitas, próprias do pornográfico, mas não é só isso. Tem um cunho reflexivo e crítico, das relações humanas, da sociedade. Tem um certo prazer em ver os desenhos, mas ele vem de um misto da percepção do processo de criação e manufatura das imagens com a somatória das frases que restam compondo a imagem. O prazer visual não vem do sexo explícito como na pornografia. E tampouco é somente erótico.

PR - Há limites entre erotismo e pornografia? Se sim, como a subjetividade por alterar o senso comum que diferencia estes termos?

GV - Tem limites, acho que é uma coisa gradativa. O erotismo é mais brando, anterior e menos explícito, sobra algum mistério, alguma coisa por revelar. E a pornografia é óbvia porque entrega tudo.

PR - Quais são os artistas que te influenciaram na criação desta série?

GV - Especificamente para este trabalho, nenhum. Foi o próprio conteúdo do livro.

PR - Considera esta série obscena?

GV - Não. De jeito nenhum. Foi divertidíssimo fazer as imagens, porque é um processo de encontrar espaço para formar as linhas brancas que compõem a cena, descobrir também as frases que somam à cena encontrada – desenhada. O tesão de ver as cenas é fugaz demais perto do todo deste processo criativo.

PR - A série contempla cenas de homossexualismo, pedofilia, prostituição, etc. Com exposições sobre temas erótico-pornográficos sendo encerradas, e a massa agindo com agressividade quanto à trabalhos com nudez, como imagina que seria recebida sua série *Suíte Safada* no contexto atual?

GV - Primeiro de tudo, não tem pedofilia. De jeito nenhum. Acho que não podemos ter a hipocrisia de ignorar que os adolescentes transam. E cada vez mais cedo. Tem o contexto da prostituição e do homossexualismo, isso tem. Mas o que você está chamando de pedofilia é a frase “tinha dezesseis ou dezessete anos”... A lei difere adolescentes de adultos, mas lembremos que crianças também são diferentes de adolescentes, os adolescentes em sua maioria já estão interessados em sexo e com um entendimento do assunto, ao passo que uma criança não. Claro que eu não estou defendendo casamento infantil, abusos e nada disso. Mas estou dizendo que são situações diferentes e é preciso bom senso. Claro que hoje, neste momento em que bom senso é tudo o que mais falta, certamente esta obra seria julgada de forma errada, obtusa.

PR - Como os desenhos aparecem para você nas páginas de livro? Alguma vez apareceram imagens não relacionadas a sexo?

GV - Claro, sempre. Encontrar silhuetas e figuras em tudo que vejo faz parte do meu processo criativo em várias técnicas. E eu posso encontrar figuras de todo tipo e de qualquer assunto.

PR - O que vem primeiro: as cenas ou o fragmento de texto?

GV - Não tinha regra, umas vezes a cena vinha antes e outras a imagem. Dependia também do que eu estava procurando primeiro.

PR - **Na busca pelo prazer, os desenhos da série podem trazer uma conotação de culpa, conflitos entre moral e desejo. Como você lida com isso?**

GV - Eu não sinto culpa nenhuma, para mim é uma diversão fazer e a temática também. O processo criativo de arte é um exercício de liberdade, é do âmbito da fantasia, claro que traz minhas referências de vida e também do que observo de fora, além do que estava no livro. Mas são desenhos, eu não estava fazendo um texto teórico sobre o assunto. Não há julgamento meu.

PR - **Para o público leigo, logo buscam entender a “intenção” do artista. Neste caso, seria excitar o espectador, como o fazem as revistas pornô?**

GV - Certamente que não.

PR - **Este objetivo, de excitar o expectador, perde o sentido quando exposto fora de um contexto que possibilitaria a expressão do desejo, como numa sala de Bienal?**

GV - Não, o objetivo não era esse nem mesmo antes da bienal. Nem antes de se pensar o contexto de exposição de arte. Eu sou um artista, não produzo pornografia como objetivo.

PR - **Qual relação você vê entre a série *Suíte Safada* e a série *Inimigos*?**

GV - O potencial de polêmica é o que é mais evidente entre elas.

PR - **Que série sua foi mais comentada na mídia?**

GV - Os *inimigos*, que até eclipsaram a *Suíte Safada* nesta mesma bienal. A polêmica da violência dos pretensos assassinatos sem classificação etária causou mais barulho do que a *Suíte Safada* que estava com indicação na entrada da sala para maiores de idade.

PR - Nós sabemos que a arte tem, por uma de suas metas, refletir o contexto social de sua época. Como esta série se caracteriza nos tempos atuais e o que estaria refletindo sobre o mundo em que vivemos?

GV - Acho que isso não cabe a mim, dizer. Claro que eu produzi estas imagens nos dias atuais e inevitavelmente trago minhas referências, sejam estas subjetivas, pessoais, universais... Conforme falei antes, eu estava desenhando; não escrevendo textos. Tem muitos assuntos atuais, políticos ou sociais etc que esta série traz à tona. Mas cada um vê o que quer, eu não estou dizendo como nem o quê deve ser visto ou entendido. A graça da arte é esta, que cada pessoa soma suas próprias referências às referências dos artistas.

Terra Magazine - Como você avalia a iniciativa do presidente da seção paulista da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), Luiz Flávio Borges D'Urso, que solicitou a retirada de suas obras da 29ª Bienal de São Paulo? Você esperava por esse tipo de manifestação por se tratar de um trabalho polêmico?

Gil Vicente - Não esperava. Eu expus esta série em Recife, Natal, Porto Alegre e, nenhum lugar, houve uma reação desse tipo. Teve, assim, leitores que reclamavam com jornal, ficavam no blog do jornalista, aplaudindo ou cuspiendo na série. Geralmente, as opiniões a favor do trabalho eram em torno de 70%, 80%. Achei que foi um equívoco (a atitude de D'Urso), porque não tinha motivo para isso. A diretoria da Bienal e os curadores estariam empenhados em impedir que isso acontecesse, caso ele insistisse ou viesse com mandado de segurança ou sei lá o quê.

D'Urso acionou o Ministério Público. Ele afirmou que fez isso não como uma tentativa censura. Argumentou que suas obras fazem apologia ao crime. O que você pensa sobre isso?

Apologia ao crime no sentido de mostrar a violência porque uma pessoa está matando outra? E a TV? O que ela faz é muito pior. Mostra na *Sessão da Tarde* filmes violentíssimos. Há desenhos animados com muita violência, muito preconceito.

Durante entrevista de D'Urso, Terra Magazine colocou essa questão. O presidente da OAB-SP argumentou que os filmes eram obras de ficção e você retratava figuras reais.

Não há filmes que trataram do assassinato de presidente americano? Não era o presidente, mas uma representação. Como disse o curador Agnaldo Farias, da Bienal, então terá que proibir peça de Nelson Rodrigues, porque tinha morte no palco; *Edipo Rei*, porque incentivaria o incesto. Enfim, vamos voltar com a

censura, né?! Acho que isso tudo é uma besteira. Não fiz nada real. Foi uma ficção. Eu quis dizer com os desenhos é que, a partir desse momento, 2005, quando fiz a série, caiu a minha ficha. Não adianta ter esperança em nada.

Então, a série simboliza desesperança? Qual foi sua motivação para criar os autorretratos simulando assassinatos de personalidades? Que mensagem você pretende passar e qual o critério de escolha dos personagens?

O motivo foi que eu compreendi, finalmente, graças a Deus, que não se pode alterar nada disso. O instrumento que a gente tem é o voto, que não vale nada.

Seu trabalho reflete um desencanto pessoal?

Desencanto que, aliás, todo mundo deveria ter. Como alguém pode estar satisfeito? Só os que estão roubando junto ou quem está completamente desligado. A classe média, e eu sou classe média, quando vê pobreza, vira o rosto. Nós ainda somos beneficiados nesse sistema. Mas quando chega no pessoal pobre, que mora em favela, na periferia... A maioria da população vive nesse estado.

As obras podem ser consideradas como uma forma de protesto?

É um protesto movido pelo meu desencanto e por ter certeza de que nada vai mudar. Se passamos numa lombada eletrônica com velocidade acima do permitido, somos punidos. Se estacionamos na calçada, somos punidos. Por que justamente as pessoas que controlam as verbas nacionais são imunes à punição? Já viu um político que rouba ser punido realmente? Eu tinha uma esperança que, quando Lula fosse eleito - desculpe a expressão - que ele colocasse uma rola bem grande na mesa e dissesse: "Agora é assim". Mas ele está fazendo a mesma coisa. Aí, eu desacreditei de vez. Acho o voto inútil. Por isso, não voto mais. Qualquer pessoa que for lá para dentro vai roubar impunemente.

Você também retratou personagens internacionais, como o papa Bento XVI.

Sim, porque todos os papas fazem uma escrotice absurda: retirar todos os padres que pensam diferente; afastar os padres que estão pensando de outra forma. Eles se associam com diversos poderes para ter mais dinheiro. Não sou contra a religião. Sou contra a igreja, que é um poder que poderia influenciar positivamente, e fazem o contrário. Volto para o voto. O voto não é só inútil. Percebo que o votar é até um ato criminoso. Você vai, perante um tribunal, que é o tribunal eleitoral, e vota. É o mesmo que escrever: "Autorizo fulano de tal a roubar dinheiro público, sob proteção da lei, durante quatro, oito anos". É só o que eles fazem.

Estou vendo o tamanho do seu desencanto (risos).

Ninguém fala. As TVs poderiam denunciar, mas não fazem.

Você acha que a arte também tem esse papel?

A arte pode fazer tudo, ir para todo lado. Seja um trabalho como esse que fiz, seja uma pintura abstrata que te toque de alguma forma. A arte pode fazer a pessoa refletir, tocar a pessoa simplesmente de modo poético, e isso pode mudar a pessoa também. Então, acho que a arte tem um espaço muito generoso de liberdade.

Falando em arte, não é só seu trabalho que está no centro de uma polêmica. A Justiça determinou retirada da obra "El Alma Nunca Piensa Sin Imagen" desta Bienal porque o artista argentino Roberto Jacoby utiliza imagens dos candidatos Dilma Rouseff (PT) e José Serra (PSDB). O trabalho foi encarado como propaganda eleitoral. Qual sua avaliação em relação ao caso?

Aparece o rosto de Dilma (Rousseff) pequeno, como se estivesse insultando, inquirindo o de (José) Serra, que aparece raivoso também. Não cheguei a ver nitidamente algo em favor de Dilma, mas era isso que estavam dizendo. Argentina e América Latina precisam de Dilma, como se fosse mudar alguma coisa (risos). Mesmo havendo uma proibição de campanha eleitoral, acho que isso, inserido em uma exposição de arte não pode ser caracterizado como propaganda eleitoral. É como se fosse um território diferente.

Você encara esse tipo de iniciativa como uma interferência demasiada na arte?

Sim. E a gente sente cheiro de ditadura nessas coisas. Acho absurdo. No meu caso, pedi à Bienal, se essa coisa de querer retirar o meu trabalho voltar à tona, se a Bienal não conseguir evitar isso... Se eu não puder exibir os trabalhos, prefiro que cubra-os ao invés de retirar os trabalhos. Coberto ninguém vai ver, mas fica uma forma de protesto. Acho que o ato da OAB redundou numa propaganda do trabalho. Isso é ruim para a Bienal porque desvia a atenção de outros trabalhos. Agora, para mim, foi uma assessoria de imprensa (risos). E de graça! A OAB tem minha eterna gratidão.

Você acredita que, se tivesse retrado Serra ou Dilma nos lugares de Lula ou FHC, o desenho também seria considerado propaganda eleitoral?

Eu estaria sendo contra os dois (risos). Nessa série, há vários poderes diferentes representados. Quis fazer assim: um governador anterior e um atual de Pernambuco. Quis mostrar que minha revolta não é partidária, é contra todos. Ninguém faz porra nenhuma. Retratei, por exemplo, Lula e Fernando Henrique, (o presidente iraniano Mahmoud) Ahmadinejad e (o ex-ministro de Israel) Ariel Sharon. Não estou a favor de ninguém. Nenhum desses faz algo para evitar que tanta gente sofra.

Foi fácil “matar” o Lula e suas outras vítimas?

Foi muito fácil, porque são todos uns ladrões sujos. Esse trabalho é fruto da minha indignação com a forma como esses caras conduzem o mundo. É um trabalho muito sério. Eu fiz em proporção de 1 para 1, a proporção humana normal, para que fosse o mais realístico possível, para que ninguém pensasse que é uma charge.

Por que Lula é o único dos dez que é morto com uma faca?

Porque foi um dos primeiros desenhos que eu fiz e, quando o realizei, pensei que seria bom variar as armas. Depois desisti, porque as pessoas poderiam acabar concentrando a atenção nesse detalhe.

O papa e a rainha da Inglaterra também merecem a morte?

Sim, porque eles representam a maldade e o descaso com o ser humano. Só não retratei todos eles já mortos porque não queria sangue nos meus desenhos. Então, preferi pegar a imagem de um instante anterior.

Fazer esses desenhos foi uma forma de realizar uma fantasia?

Essa série pode ser vista como uma fantasia, em que eu sou o super-herói. Mas é fruto de uma indignação séria. Todos roubam, em todas as esferas, e o sistema é blindado e ninguém consegue mudar.

Nunca houve de fato nenhum protesto contra essa série antes?

Houve, no máximo, assinantes de jornais que noticiaram a série ameaçando cancelar assinatura, dizendo que seus filhos não mereciam ver os desenhos. Como se a realidade das ruas fosse muito diferente.